

د. غالى شكرى

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ .. إِلَى أَيْنَ ..؟

دار الشروق —

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ..
إِلَى أَيْنَ..؟

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حس - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بروكسل - بلجيكا SHROK UN 23001
بيروت ص ب ٨٠٩٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
بروكسل - بلجيكا SHOROK 20175 LE

إلى ذكرى ...
بدر شاكر السياب

مقدمة الطبعة الثالثة

صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٦٨ ، وكانت فصوله قد عرفت النشر في المجلات الثقافية المتخصصة طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ . ومعنى ذلك أن مجموعة الأفكار والاقتراضات التي وردت فيه قد مضى عليها الآن حوالى ربع قرن وهو وقت كاف لاختبار هذه الاقتراضات وتلك الأفكار .

قامت الأطروحة الأساسية في هذا البحث على أساس « الحداثة » التي تربط أطراف حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر . هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم ، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية ، وليست واحدة على صعيد الريادة .

إننا بازاء مفهوم مركزي للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون في وحدة بنائية ذات رؤية للعالم . ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلّا وجهًا من وجوه التحديث ، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرؤيا التي تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ، وأحيانًا من قصيدة إلى أخرى .

ليس من مطلق في الوزن أو الصورة أو الخيال . والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الإيقاع موزونًا أو منثورًا ، وسواء كان الإيحاء للذات أو للجماعة ، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجنانز .

وعشية صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب كان قد مضى عشرون عامًا تقريبًا على تجارب التحديث التي بدأت غالبًا في العراق ومصر من مواقع مختلفة ، ربما شديدة الاختلاف . وكان من الواضح أن « الحركة » ليست فردية أو قطرية أو مرحلية . كان السياب مثلاً رائدًا استثنائيًا كبيرًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لنازك الملائكة والبياتى والحيدري ولويس عوض وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد . وكان العراق رائدًا عظيمًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لمصر وسورية ولبنان ، فهي حركة مستمرة رأسيًا وأفقيًا . وكان لويس عوض والسياب والبياتى أصحاب الفكر الطبقي ، بينما كان اورخان ميسر ومن بعده ادونيس من أصحاب الفكر القومي السوري ، وكان خليل حاوي من القوميين العرب . روافد أيديولوجية متعددة لا يجمعها سوى « إرادة التغيير » . كان النظام العربي القديم

قد مات ، أعلنت موته نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب العربية الصهيونية الأولى .

ولم تكن الحركة أو ريادتها محدودة الزمن بخمس أو عشر سنوات . وإنما هي حركة مستمرة إلى الآن ، لم تنته ثورتها بعد . أى أن ثورة الحداثة في شعرنا لم تنته بعد . وإنما هي تفعل فعلها في الشعر العربي إلى اليوم ، وقد يكون هناك شاعر مجهول الآن مؤهل لاضافة ما إلى هذا الشعر « الحديث » ومن ثم فهو يستحق الانضمام إلى صنعة « الرواية » فالريادة ليست فردية من ناحية ولا تاريخية من ناحية أخرى . الريادة جماعية ، فالقول بأن هذا أو ذاك أول من فعل كذا وكذا هو قول يجانى الحقيقة الشعرية ، لأن هذه الأولوية الشاملة مجرد افتراض ميثافيزيقي لم يجسده أحد ، مهما كان عبقرياً . كذلك الأولوية القطرية ، فالتجديد في الشعر العربي كان تجديداً عربياً .

والريادة ليست تاريخية لأنها مازالت مستمرة .. فالأجيال التي توالى بعد السياب والبياتى وادونيس وحوى والخال والحاج والماغوط وعلى الجندى وشوقي بغدادي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد حجازي وكامل أيوب ، والأجيال التي تتالت بعد حسب الشيخ جعفر وأمل دنقل ومحمود درويش ومحمد عفيفي مطر وعصام محفوظ وممدوح عدوان ومحمد على شمس الدين والأجيال التي ولدت في الجزائر والمغرب وتونس كالمصنف المزغني ومحمد حمدي وأزراج عمر رزاقى بن العالى ، والأجيال التي عرفها السودان وليبيا بعد محمد الفيثوري وجيل عبد الرحمن وتاج السر الحسن ، هذه الأجيال كلها اضاقت وتضيف إلى مبدأ القصيدة العربية الحديثة وإلى مفهوم الحداثة عناصر جديدة لا بد من ادراجها إلى عملية الريادة التي مازالت مستمرة . إن أربعين عاماً ، هي كل عمر القصيدة العربية الحديثة، لا تكفى للانتهاء من تقييم الحركة وتقصيدها ، بل تتطلب امعان النظر فيها والتنظير لها .

وهذا الكتاب هو جزء من « الحركة » وهي ما له وما عليه .

غالى شكرى

يوليو ١٩٨٩

الفصل الأول

شعرنا الحديث... إلى أين ؟

لا بد من مقدمة ، لأقول إن تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر « الجديد » أو « الحر » أو « المنطلق » هي تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث . فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر ، أى الذى نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا ، لحاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد أو التحرر أو الانطلاق . بهذه الأسماء دون غيرها . ولكنى أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحدد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي ، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق ، بشكل عام . إن التعصيم الذى تتضمنه هذه الألفاظ هو الذى يجردنا من عنصر المطابقة على واقع الحال . فأى تجديد بالضبط هذا الذى حدث للشعر ، ومن أى الأشياء تحرر ، وعلى أى نحو من الأنحاء ينطلق ؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات ، من واقع هذا الشعر من جهة ومن واقع الحضارة التى أثمرته من جهة أخرى هى التى ستحدد لنا المصطلح العلمى الدقيق . فإلا ريب فيه أن كل قديم كان جديداً في عصره ، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور ، وكانت جدته وتحرره تجسيدا لانطلاقه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . إذن فثمة شيء آخر ، يختلف كيميائياً ، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة ، التى ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث . فالحدائق والمعاصرة متميزتان ، خاصة في النقد الأوربى الحديث . لم تعد الحدائق عند نقاد الغرب هى المرحلة الزمنية التى يعيشونها . فقد اختاروا « المعاصرة » تعبيراً موقفاً لهذا المعنى . وأوضحت الحدائق عندهم أيضاً معنى هذه « الحالة » التى أصبح عليها الشعر ، بل الرواية والمسرح والفن التشكيلى والموسيقى ، إن شئنا الدقة في التشخيص .

ولربما يتساءل أحد المخلصين : وهل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب كما هى ؟ وأجيب أن الحدائق ليست مصطلحاً تعريبياً بقدر ما نقول إن الرواية

العربية أو المسرح العربي ليس فناً غريباً ، وهي مصطلح غربي بقدر ما نعرف بما قدمته الحضارة الغربية إلى فنوننا وآدابنا . وقد يحتاج أحد المخلصين للمرة الثانية فبقول : إلا الشعر ، فهو ديوان العرب ، إن الرواية والمسرح بلاجلور في تراثنا العربي ، أما الشعر فجلوره غائرة في وجداننا وحضارتنا إلى أحوار سحيقة . ولكنى أعود مع تسليمي بهذه الحقيقة لأقول إن الحدائث في الشعر العربي والأوربي على السواء ليست عنصراً: تراثياً كاللغة والأوزان والصور والموضوعات ، وما إليها من التقاليد الأدبية التي تلتحل في باب «موروث الشعر» ، وإنما هي «مفهوم» جديد للشعر يغير كافة المفاهيم التي عرفها التراث ، يغيرها مجتمعة لا فرادى ، بقدر ما يغير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها ، لا كل عصر على حدة . وقد يؤثر المفهوم الجديد على مسار التقاليد الأدبية ، ومن هنا يختلف تأثيره على الشعر الأوربي عن تأثيره على الشعر العربي ، لاختلاف التقاليد الأدبية لكل منهما . ومع ذلك يظل جوهر المفهوم الجديد هو الرابطة العميقة بين مختلف اتجاهات الشعر الحديث ، لأن المصدر الرئيسي لهذا المفهوم هو الثورة الحضارية المعاصرة . ولا كانت هذه الثورة — لظروف عديدة — قد انخلت من أوروبا نقطة انطلاق لها ، فقد أقبلت مصطلحاتها في صياغة عالمية تخضع لمقتضيات الظروف المحلية ولا تتخلى عن صفاتها الإنسانية الشاملة . بل إن الشمول الإنساني من السمات الأساسية البارزة على وجه المفهوم الحضاري الحديث .

إن المفهوم الحضاري الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم الذي اقتحم نظرة الإنسان إلى الكون والإنسان والمجتمع في السنوات العشرين الأخيرة ، أي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك أن ثمة إرماصات عديدة عرفها الفكر الإنساني في بداية هذا القرن مع مقدمات الحرب الأولى ، ولكنها لا تعدو كونها إرماصات آذنت بالتغير الثوري الجديد وإن لم تكن هي التغير نفسه. بل إننا لا نلعب إلى بعيد إذا قلنا إن الانقلابات الفكرية التي صاحبت القرن الماضي هي التي مهلت وراقت وتفاعلت مع ثورة القرن العشرين . ومن ثم لا نستطيع أن نحدد المنابع الثورية لحضارتنا الراهنة ، ما لم نعد إلى تلك الجلولور المتشابكة في أرض القرن التاسع عشر التي تغلب عليها العبارة الماركسية والداروينية والميثولوجية . فقد كان

التفكير المادى، العلمى، العقلانى، هو السمة الأساسية لحضارة ذلك العصر . . .
ولست أطرح هذه السمة على هذا النحو التعبيرى لأقفز بعدئذ إلى القول بأن
حضارة القرن العشرين لم تكن سوى رد فعل لحضارة القرن الماضى، فإن هذا
التفسير الآتى - ولا أقول النقصى ! - يوغل فى مناهات التعميم التى تريدنا ظلاماً
على ظلام . فردود الأفعال التى قد تحدث على المستوى الفردى قلما تحدث على
مستوى تيارات الفكر، ويستبعد نهائياً حدوثها على المستوى الحضارى الشامل .
كانت الماركسية كشفاً لقوانين الحركة فى الطبيعة والمجتمع، كما كانت الداروينية
كشفاً لتطور بعض جوانب الكائن الإنسانى، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية
كشفاً لأصول العقائد الأولى . أى أن هذه المجموعة من الكشوف فى جملتها
تفصح عن منهج جديد واضح محدد، يستلهم العلم والعقل والتجربة، فى ربط
المقدمات بالنتائج . والعلة بالمعلول، وفى كلمة واحدة جاء هذا المنهج ليحل
« اللغز » ويكشف « السر » ويعرف « المجهول » . وأيضاً، كانت هذه المجموعة
من الكشوف تفصح عن نظرة « تاريخية » تستضىء بالماضى، لتفسر الحاضر،
وتتنبأ بالمستقبل . فالمنهج الجليلى والمادية التاريخية يتعرفان على « أصل » المجتمع،
ثم يفسران « أزمة » العصر أو النظام الرأسمالى، ثم يتنبآن بالمجتمع الاشتراكى
الذى ينعدم فيه الصراع الطبقي . أما الداروينية فتتعرف على « أصل » الإنسان
العضوى، ثم تفسر كيانه الراهن، وتتنبأ بالسوبرمان . وهكذا الميثولوجية،
تتعرف على « أصل » التكوين العقائلى للبشرية، ثم تفسر القلق العقائلى
المعاصر، وتتنبأ بما سيكون عليه حال الإنسانية القادمة . ومعنى ذلك أن رؤيا
القرن التاسع عشرى فى جوهرها رؤيا علمية عقلانية تاريخية، تستهدف الإنارة
الكاملة للإنسان - ذلك المجهول ! - فى مختلف جوانبه : الإنسان الاجتماعى،
والإنسان العضوى، والإنسان السيكلوجى . ومعنى ذلك أيضاً، أنها كانت
رؤيا إنسانية، طموحاً، متفائلة .

غير أن الواقع التاريخى كان يفسر لهذه الرؤيا ما لم يكن فى حسابها . فلم
يحقق التعاظم الاحتكارى فى الدول الصناعية المتقدمة نبوءة صاحبي «اليان الشيوعى»
إذ لم تخيم الاشتراكية على وجه العالم، بل فتح التاريخ صفحة جديدة هى

«الاستعمار» . وكان الاستعمار صفحة سوداء معتمدة في تاريخ البشرية ، فهي الجحدر الوحيد لكافة ما أصاب الإنسان من بلاء وأهوال وكوارث في حربين عالميتين ، لم تبدأ أولاهما عام ١٩١٤ كما يذهب المؤرخون ، ولكنها بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نمو الحركة الإمبريالية والتراحم على أسواق المواد الأولية والخامات الرخيصة . وفي خضم الحروب النهم ، وفي غمرة العبوديات الجديدة كانت ثمة رؤيا جديدة تختمر في ضمير الإنسان الحديث ، في عقله وروحه ووجدانه ، في ماضيه وحاضره ومستقبله ، لم تكن رد فعل لتطرف رؤيا سابقة -- وإن بدت هكذا -- لأن هذا التطرف كما يخلو للبعض أن يتوهمه لم يكن هو الذى حطم «الجدار» الذى تستند إليه الإنسانية متمثلا في تراثها من القيم ، وعلى رأسها قيمة الحرية . لهذا جاءت رؤيا الإنسان الحديث ، أو الإنسان الخائب ، على أنقاض ذلك الجدار المحطم ، لا بمدافع الحربين المتتاليتين ، وإنما بأصابع النظام القائد لهاتين الحربين . وتحتل إنسان هذا النظام والعصر ، تدريجياً ، عن الرؤيا الطموح المتفائلة ، بكل ما تشتمل عليه من علم وعقلانية . وأصبح الإنسان اللاعقل هو العمود الفقري للحضارة الغربية في مناهج العلم والفلسفة والآداب والفنون . وهنا نستأنف الحديث عن الشعر . إلا أن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى نقطتين عاجلتين :

الأولى أن الرؤيا أو المفهوم أو المنهج الذى ساد طوال القرن التاسع عشر ، هو الأب الشرعى للاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت آنذاك ، فالعلم والعقلانية والتجربة هم آباء الواقعية والطبيعية بل الرومانسية أحياناً . كذلك فرؤيا القرن العشرين . هي الأم الشرعية للاتجاهات الأدبية والفنية المعاصرة ، فالحدس والاتحددد وغيرها من أساليب الفكر اللاعقل والمعادى للتجربة والعلم ، هي أمهات السريالية والدادية والعينية والشيئية ، وما إليها . والنقطة الثانية هي أن حضارة الفكر الغربى عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلي والموسيقى ، بل بين هذه الصور الوجدانية والصور العقلية في الفلسفات والعلوم . فعندما ظهرت في آفاق العلم معاني الاتحددد والاحتمال ظهرت في نفس الوقت مرادفاتهما الفلسفية من البرجسونية إلى الوجودية ، وبدأت في

الظهور مدارس اللاوعي في علم النفس ، وتيار الشعور في الأدب إلى المسرح المبنى أو اللامسرح ، والرواية الجديدة أو اللارواية . ولربما كان كافكا وبروست وجويس هم آباء الرواية الحديثة بحق ، ولكنهم آباء الأدب الحديث في نفس اللحظة . فهم أول من عكسوا ، بأدوات تعبيرية مختلفة — باختلاف التقاليد الأدبية لكل منهم — مأساة الإنسان الحديث . وكان ت . س . إليوت هو المنسوب الرسمي لهذه المأساة في حقل الشعر .

ويخصص الناقد الأمريكي م.ل. روزنتال ما يقرب من ثلث كتابه الهام الذي نقله جميل الحسنى إلى العربية تحت عنوان « شعراء المدرسة الحديثة » حول قصائد بيتس وباوند التي أرهقت بشعر إليوت وأرضه الخراب . وهو لا يشير بحرف إلى تأثير هذا الروائي العظيم جيمس جويس على رؤيا إليوت بشكل عام ، وإلى استخدامه أداة تعبيرية محددة — هي تيار الشعور — في البناء الشعري . ولست أقصد بأن تأثير جويس كان تأثيراً مباشراً على أجيال الشعر الحديث ، بل إنه لم يكن أول من استخدم تيار الوعي في الأدب الغربي ، ولكنه هو الذي أشاع في الأدب الإنجليزي المناخ المأساوي الحاد الذي لون نفسية الإنسان الحديث في الغرب بألوان قائمة تجسد الدمار . ولم يكن دور جويس إلا دقة الناقوس التي أبقت الوجدان الإنجليزي على رياح الفناء . فقد كانت هذه الدقة هي العمل الفني الكبير « يولسيز » ، الرواية التي لم تبني وفق الأصول التقليدية للرواية الإنجليزية ، ولكنها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع . وانعكست هذه الثورة على البناء الروائي في تفكك أوصال الفرد وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقي واللاحققي وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء . وتلك هي عناصر الرؤيا « الكونية » الحديثة ، التي حلت مكان الرؤيا « الإنسانية » السابقة . فالوجود ككل ، في مستواه التجريدي المطلق ، هو عماد الرؤيا الحديثة ، كبديل عن الوجود الاجتماعي أو الإنساني أو الجزئي الذي كان عماد الرؤيا السابقة . وإذا كانت العتمة والدمار والتحلل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة ، فهي بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب ، على النقيض من الرؤيا السابقة التي استهدفت الإنارة الكاملة . أي

أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من « غموض » الشعر الحديث ، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو « السر » الكامن وراء هذا الغموض ، وإنما هي الرؤيا للمساوية القائمة في جوهرها العميق ، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد . وهنا ربما ثار سؤال جاد : ألم يعبر الأدب في شئ عصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية ، منذ آيات المسرح اليوناني العظيم إلى آيات العصر الذهبي للرومانسية ؟ وصاحب السؤال على صواب ، ولكنه ليس على صواب كامل . فالمأساة الإنسانية هي غامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقاً ، ولكن العالم لم يشهد ما شهدته القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيها مضى - وهو في أتون المأساة - على أنها « الأمل » ، فكان هذا الأمل يلون للمأساة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحنين إلى عالم أجمل وأفضل ، يؤيده في ذلك عاملان هما إلحاح العلوم المتصل على أن « المستقبل » كئيل بمحو المأساة ، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأذهان والوجدان . أما الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي من شأنها أن تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في أعز ما يمتلك من قيم : الحرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التقدم العلمي المنحل في عصرنا لم يرو ذلك التعطش الميتافيزيقي إلى معرفة السر أو اللغز أو المجهول . بالإضافة إلى ما أصاب البشرية من حربين متتاليتين أسفرتا عن أرض خراب من كافة جوانبها ، الاجتماعية والروحية . وكانت الأرض الخراب منذ بداية الحرب العالمية الأولى هي الصورة الوحيدة التي تراءى أمام الشاعر الغربي ، فلا يتصور أن رسالته هي أن « بصوح » أحاسيسه إزاء ما تراه عيناه ، أو أن « يصور » شيئاً مما تراه هاتان العينان ، ولم يعد يفكر في « صناعة » الانطباعات أو الوقائع على ضوء مقاييس الفن السائدة كأن يبالغ في « تكبير » الحجم الطبيعي مبالغة كاريكاتورية حتى يصيبه المثلث بالاشمئزاز أو السخرية ، أو أن ينقل صوراً طبق الأصل لشعر القارئ باللامبالاة . إن شاعر القرن العشرين لم يفكر بهذا الأسلوب ، بل راح يتوسم بناء عالم جديد على أنقاض الأرض الخراب ، راح يحقق في أعماقه تفاعلاً

روحياً بعيد المدى ينجذب به مجالات «الرؤيا» الحديثة للشعر . بل إن كلمة الرؤيا - إذا شئت الدقة في التعبير والتأريخ - لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث . غير أن معناها هنا يختلف عما ألفناه من قولنا «المدينة الفاضلة» . فالرؤيا تقيم عالماً جديداً بحق ، ولكن من أنقاض العالم القديم نفسه ، لهذا يصبح شاعر كإليوت من رواد التجديد ومن دعاة التقاليد الأدبية أو موروث الشعر ، معاً . ولذا أيضاً لا يصبح العالم الجديد للشاعر طريقاً من الورود ، بل تفوح منه رائحة المأساة في اختياره للبراءة التي ينشدنا ، على مستوى الفطرة الإنسانية في المجتمع البدائي ، والفطرة الإنسانية في الفرد على المستوى العضوي . ولذا ثالثاً تصبح الأسطورة هي البناء التصويري الأمثل لدى الشاعر الحديث ، لأنها تتضمن في كيانها العضوي ذلك المناخ القديم بما يحسده من نسج قريب من مادة الحلم . رؤيا الشاعر الحديث ، إذن ، هي تلك الطبيعة التي أشرت إلى أنها مصدر ما يراه البعض من «غموض» ، ذلك أنها لا تشتمل على بناء منطقي مسلسل ، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محددة ، كالرابط الختمى بين العلة والمعلول ، فهكذا كان بعض الشعر الأوربي في القرن التاسع عشر يكاد يكون مجموعة رياضية من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية ، تبعاً للمذهب الفني الذي يخضع له الشاعر . إن هذه النقطة يتوقف عندها الدكتور ليفيز طويلا في مقلمة كتابه «اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي» .

وقبل أن أعرض لرأى ليفيز بشيء من التفصيل أود أن أسجل هذا «التقابل» بين شعر القرن التاسع عشر والشعر الحديث في القرن العشرين . فبينما تعدد المذاهب في القرن الماضي ، تتفق جميعاً اتفاقاً غير مكتوب على ذلك «الخط العام» للشعر الذي يمكن أن ندعوه بالنظام المنطقي . وعلى التقيض من هذه الظاهرة ، نلاحظ أن الشعر الحديث في هذا القرن لا سبيل إلى تصنيفه في خانات واضحة محددة تحديداً حاسماً ، أى أنه لم يتمذهب في اتجاهات متباينة ، أو على الأقل متبايزة ، على الرغم من أنه لا يخضع لمنطق بالغ الصرامة ، بل لا يخضع لمنطق ما بالمعنى التقليدي المألوف . إن منطق الوحيد هو «الرؤيا» ، إذا استطعنا أن ندعوها منطقاً . فالرؤيا ، وهي قرية من مادة الحلم ، ترفض التجانس بين

جزئيات القصيدة الواحدة ، وإن أصرت على موقف كل شامل لهذه الجزئيات. فجزئيات « الأرض الخراب » أو « الرجال الجوف » أو « أغنية للعاشق ا. ج. بروروك » هي خليط متنافر من المراثيات المحسوسة والتطلعات الغيبية ، من ذاتية الشاعر وبوضعية العالم الخارجى ، من الأصول العريقة للغة الإنجليزية ومن لهجات ولغات أوربي؟ قديمة وحديثة ، من أشواق تمت بصلة قرابة إلى الروح الآسيوية ومن صرخات الأزقة المظلمة فى أية مدينة غريبة . كل ذلك تجده فى القصيدة الإليوتية الواحدة ، بل قد تفاجأ به فى مجموعة صغيرة من الأبيات ، وسوف تقف حتماً على حافة الذمور حين تصطدم بهذه الظاهرة فى البيت الواحد اومن إليوت إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا ، تمرأماننا صفوف لا نهاية لها من الشعراء الذين يختلفون معه فى حدة وعحق ، ولكننا نسلم لهم فى نفس الوقت بالقاسم المشترك الأعظم الذى يجمعهم ، وهو « الرؤيا » الحديثة فى الشعر ، كما أنهم يسلمون معنا فى نفس اللحظة بأنهم لا يتورطون فى الخضوع لأية تخطيطات نظرية مسبقة أو تالية ، ترسم لهم المذاهب والمدارس والانجذابات .

يقول الدكتور ليفيز فى صدر كتابه القيم : « لكل عصر — إذن — مفاهيمه وتصوراتهِ للشعر ، أى للموضوعات الشعرية أساساً ، وخامات الشعر ، والأحوال الشعرية . وربما كان أكثرها فعالية ، ما لم ينل منا اهتماماً يذكر . فالمفاهيم التى انحدرت إلينا من القرن الماضى أرسيت دعائمها فى مرحلة كبار الرومانتيكيين : وردزورث وكولريديج وبايرون وشيلى وكيتس . أن نحاول تصنيف هؤلاء ، فإن ذلك يعنى المغامرة بإساءة تقديمهم . فالأرجح أن غموضهم ولا تحددهم هو السر الكامن وراء قوتهم » . لقد وضع الناقد بهذه الأسطر قاعدة هامة ، هى أن جلور الشعر الحديث تحمل فى شعيراتها الدقيقة كافة السمات الواضحة فى ثمار هذا الشعر . فقد كان اختياره لشعر كولريديج وكيتس — على وجه الخصوص — اختياراً عميقاً واعياً بخطورة الإرهاصات الفنية القائمة فى هذه النماذج الممتازة ، التى مهدت بدورها وبشرت بعلوم الشعر الحديث . فهذه النماذج — دون غيرها — لا سبيل إلى تصنيفها فى قوالب حديدية لا ترحم الشلوز أو الاستثناء أو النشاز الذى قد تتسم به هذه النماذج ، ولا يتلاءم مع طبيعة العصر ، ولكنه يبدو

للعين العبقريّة الملهمة بشيء جديد يتجاوز عتبات العصر إلى آماد أبعد غوراً .
ومن هنا يستلّز ليفيز : « فالشعر في كل عصر يميل إلى أن يضع لنفسه حدوداً هي الأفكار التي تكون في أساسها شعريّة ، والتي إذا تغيرت الظروف التي ولدتها وأوجدتها تصبح حجاباً يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيّمة » . ولذلك ،
فيما أرى ، تقتصر البشريّة بالمولود الجديد على كبار الشعراء فقط ، السابقين
على عمليّة الميلاد . ولعل مكافأتهم الحقيقيّة على هذه الحساسية العبقريّة بما يتشكل
في باطن المجتمع والحضارة والعصر ، هي أنهم يصبحون من العلامات المميّزة
للتقاليد الشعريّة الساريّة في تكوين المولود الجديد . أي أن الغموض الذي نستشعره
في كبار شعراء القرن الماضي — كما يرى ليفيز — يبرر لنا نظريّاً على الأقل ،
ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث . فقد وصل العالم في مختلف
جزئياته إلى درجة عالية من التعقيد والتركيب ، كما تعددت وسائل المعرفة العلميّة
بصورة لا يقيّد معها الحصر ، في محاولة لاهثة للحاق بركب الإنجازات الحضاريّة
وما تحقّقه من فتوحات في النّفس الإنسانيّة والمجتمع الإنساني إلى الدرجة التي
لا يملك معها الفن سوى التّكثيف والتّركيز .

والشاعر — يقول روزنتال — حين يدخل بمشكلات الحياة مدار عالهِ الجمال
فهو بعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر أكثر بكثير مما يخطر
ببالنا . وطبيعي أن كل ما هو جديد فوريّ تلتقطه الحواس في كامل يقظتها ،
يبدو أمراً مزعجاً ينبو عن المألوف ، « والغموض الذي نسمع الكثير عنه ، ليس
غموضاً في الحقيقة ، ولا ينجم عن القصيدة نفسها . وما يجعل القصيدة تبدو
صعبة إنما ينجم عادة عن الزاوية التي ينظر منها إلى هذه القصيدة ، وقد يكون مفتاح
هذه المشكلة في التّقلبات المفاجئة التي تطرأ على السلوك والفكر وتجاهنا الحياة
بأمانها كل يوم فتقبلها رغم عدم توقّعنا لها . وما يدعو إلى العجب أن أبرز مظاهر
الفرقة بين أسلوبيّ الشعر القديم والحديث ليست ناجمة ، كما هو الاعتقاد السائد ،
عن التّحول من التعبير الواضح إلى لغة الأحاجي ، وإنما هي ناجمة عن الانتقال
من الصيغة الشكليّة نسبيّاً إلى البساطة وصراحة التعبير ، مما أدخل على الشعر
ألفه لا صنعة فيها ولا تكلف وإدراكاً لحقائق الحياة اليوميّة بصورة لم تكن معهودّة

من قبل . إن روزنتال - بهذه الكلمات - إنما أوضح مشكلة البناء اللغوي في القصيدة الحديثة من أساسها اللفظي ، ونحن نعلم أن مدرسة إليوت - إن جاز لنا أن ندعوها هكذا مؤقتاً - هي مدرسة «إعادة الشعر إلى الحياة» ، أى استلهاهم لغة الحديث اليومية والتراث الشعبي في «تركيب» القصيدة الحديثة . ومعنى ذلك أن روزنتال على حق حين يسجل دهشته لما ندعوه بمشكلة الغموض في رأى البعض . لأن لغة الحياة - كما نفترض - هي لغة الوضوح ، على عكس لغة المعاجم أو «لغة الشعر» ، كما كان يقال في زمن مضى . فاللغة التى خصصتها العصور السابقة للخراف الكلاسيكية والرومانسية في بناء القصيدة وجوها العام لم تعد هي لغة الشعر الحديث القائم على منطق «الرؤيا» الفنية . وهى في جوهرها بناء كالحلم تقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المتسق بين المقدمات والنتائج والعلة والمعلول .

وبالتالى لن تكون لغة هذه الرؤيا الخلمية من عجفات القواميس المعلقة ، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا وضعية الحلم . فلا بأس حينئذ أن تلتقى لفظة من تراث تشوهر بجملة من التوراة أو تعبير شكسبيرى يتلوه مباشرة تركيب عالى يجرى على ألسنة أهل لندن ، مع حكمة صينية أو عبارة لاتينية أو لهجة تكشف عن بدائية الإحساس الجنسى . ولن يكون التركيب اللفظي وحده هو عماد «لغة الحياة» في الشعر الحديث ، فسوف تكون «الصورة اللغوية» هي الأخرى على نحو جديد : يلتقى فيها الحكيم أو المفكر أو القسيس بالرجل العادى أو الغانية ، جنباً إلى جنب مع الأحداث والمواقف التى لا يربط بينها سوى التناقض ، إن كان التناقض رباطاً يصل بين الأحداث . وقد بدأ كان بودلير نبياً للشعر الحديث حين تبلور إحساسه المفاجئ العليل بحياة فردية لا تنسجم مع المثل التى ينادى بها العصر الذى يعيش فيه ، وعلى التقيض من ذلك كان إحساسه بأنه مجرد فرد واحد من بين عديدين قضى عليهم أن يذوقوا في هذا الوجود الواسع ، حيث الحياة هي موت بالنسبة لجميع البشر . ونحن فندرك لماذا كان من بين الرموز المميزة للشعر الحديث بوجه عام ، أو الشعر الإنجليزى على الأكل ، صورة سجناء خائفي في دمايز الجحيم : «تساء لم يولدوا ولم يموتوا ، لا يستحقون يوماً ولا تمجيدها»

وهؤلاء هم سكان الأرض الخراب في قصيدة إليوت ، الذين يحلم افتقارهم إلى النظرة الأخلاقية ، والفعالم الآلى ، إلى سجناء لثواتهم الجسدية عاجزين عن الالتزام بأى موقف ذى معنى إزاء الخير والشر .

إن هذا التصور للحدثاء في الشعر قد عرف العديد من التطورات الفكرية والفنية ، من إليوت إلى سان جون برس إلى أحدث شاعر معاصر في أوروبا لا يكتب قصيدة النثر فحسب بل يضع حرفاً واحداً - لا كلمة واحدة - في السطر الشعري الواحد، وقد لا يكمل هذا الحرف مع بقية ما يتلوه من حروف وكلمات وجمل في الشطرة الواحدة أو مجموعة الأشطر أو القصيدة كلها. ولكن هذا المفهوم الحديث للشعر الذى يمضى جنباً إلى جنب مع الرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى في غربى أوروبا وأمريكا ، يتخذ لنفسه مساراً آخر عند شعراء الرؤيا الاشتراكية . فلربما يفيد لوركا وبابلو نيرودا ولويس أراجون ونافظم حكمت من إنجازات الشعر الغربى الحديث في اللغة أو الصور أو الأوزان - كل منها على حدة - ولكنهم لا يميلون إطلاقاً إلى « نقل » الرؤيا الغالبة على ذلك الشعر « ككل » فهم ما يزالون امتداداً أكثر تقدماً وازدهاراً لتلك الرؤيا الإنسانية التى عرفها القرن الماضى . فى طموحها وتفاؤلها ووضوحها . إننا قد نجد شاعراً مثل أراجون أمضى فترة شبابه القفى فى أحضان السريالية ، ولكنه إذا تحول عنها إلى الماركسية فى الفكر ، فإنه لا يتحول عما تحتويه من قيم جمالية أثرت إمكانياته الإبداعية الخالقة . بل إننا قد نقرأ لأراجون بعض أغنياته الحزينة التى تصل به أحياناً إلى حافة اليأس ، كأن يقول فى قصيدته : « ليس من حب سعيد » إنك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنيا ، ترسم خلفك علامة الصليب ! على أن أراجون وغيره من شعراء الغرب ذوى الرؤيا الاشتراكية ، قد يتأثرون بالقيم الجمالية للشعر الحديث ، وقد يصابون بالفتيان فى هذا الوجود العبثى ، ولكن هذا التأثير وذلك الشعور لا يصوغان مفهومهم العام للشعر . إن رؤياهم هى رؤيا القرن التاسع عشر مهما أضاف إليها الزمن من تعميق وتطوير . وهم يسرون فى خط مواز للشعر الحديث ، يلتقى معه ربما ، ولكنه لا يتقاطع معه إطلاقاً . على غير هذا النحو يتأثر شعراؤنا العرب بالرؤيا الحديثة للشعر . فمنهم من تقولب. بالحضارة الغربية ولم يعد يرى إلا ماتراه ،

فجاء شعره - كرؤيا لا كشكل ومضمون - مطابقاً لأحدث إنجازات هذه الحضارة في المجال الشعري، مهما تنوعت أساليب كل شاعر وطبيعته . غير أن هناك آخرين يستلهمون الرؤيا الحديثة للشعر ، ولكن في إطار ثورتنا الحضارية المعاصرة وتقاليدنا الأدبية الموروثة . إلا أن هؤلاء أيضاً تنوع أساليبهم وطبيعتهم بحيث يختلف «مدى» تأثير كل منهم بالرؤيا الحديثة من ناحية ، والمحتوى الثوري لحضارتنا من الناحية الأخرى .

ولا شك أن الشاعر العربي الحديث يعيش في مناخ معقد وشاذ ، فهو قد يلتقى مع رؤيا القرن العشرين عند الغرب ، وقد يلتقى مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية، ولكنه في النهاية يحس إحساساً عميقاً بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين . ذلك أن الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي والرؤيا الحديثة في الشعر ليس اختلافاً حضارياً ، أى ليس اختلافاً في النوع ، وإنما هو اختلاف في «وجهة النظر» كما أنه اختلاف في «درجة التطور الاجتماعي» . وكلاهما عنصران في تكوين «الرؤيا» الشعرية ، ولكنهما - بالقطع - ليسا الرؤيا نفسها . الحضارة الأوروبية ، في جوهرها الأصيل ، تنعكس على شعر أراجون وافتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على أزرا باوند وإليوت . غاية ما هناك أن هذه الحضارة من التنوع بحيث تسمح لوجهات النظر المختلفة ودرجات التطور المتباينة أن تنعكس بدورها على أعمال الشعراء . وليست وجهات النظر ودرجات التطور ، في التحليل النهائي ، إلا القشرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تلون الحضارة الغربية في جانب منها بلون ، كما تلون الجانب الآخر بلون مختلف . إلا أن تعدد الألوان لا يفقد الكيان الحضارى للغرب وحدته العميقة التي يستمدّها أساساً من تراث عريق مشترك ، وتقاليد واحدة متجذرة في الوجدان . بل إن هذه القشرة السياسية والاقتصادية في الشعر ، ليس لها الدور المباشر كما هو الحال في الفكر .

أما الشاعر العربي الحديث ، فلا يربطه بالتراث الغربي إلا الجانب الإنساني العام ، فليست هناك وحدة حضارية تصل بينه وبين الشاعر في غربي أوروبا أو شرقيها . ذلك أننا نعيش في ظل حضارة متخلفة كيميائياً عن حضارة الغرب .

ونحن إذا كنا نستطيع أن نعيش الحضارة الغربية عن كتب في المستوى التكنولوجي ، فإننا لا نستطيع أن نقوم بنفس العمل في المستوى الفني . بل إن «استيراد» الجانب التكنولوجي من حضارة الغرب ، قد أدى إلى «تقدم» الخطى الصناعية في المجتمع العربي ، بمعدل تتسع بواسطته الهوة بين الجانب المادى في حياتنا والجانب الفكرى . بل إن استيراد الفكر مع الصناعة ، كان له أثره الفعال في تضخيم الإحساس بالانقصام القائم بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى عند الإنسان المثقف . ويقف الشاعر العربى الحديث على فوهة بركان يغلى منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة ، تفصله عن ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تمييزها الفنى بأوروبا ، ما لا يقل عن أربعة قرون ، وهى المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا . وبالرغم من أن الرؤيا الحديثة في الشعر قد أصبحت لغة إنسانية عامة ، يحق للشاعر أن يتجهجها أسلوباً للحياة والفن ، فإن الشاعر العربى الحديث يحس اليوم أكثر من أى وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطان به من جميع الجهات . فهو ، أولاً ، محاط بتراث محدد في الفكر والشعر ، وهو ، ثانياً ، محاط بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحلة في حضارتنا هى لحظات التخلف المربع والنكسة المريعة . وبين هذا الواقع الصخرى ، والمثال البلورى المتاح له في قراءة الشعر الغربى الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق أحد في تاريخنا ، من الرواى إلى الكاتب المسرحى إلى المفكر ، لان القوالب الموضوعية لدى هؤلاء تفسح أمامهم المجال لعمليات التوفيق (المصطنع أو الأصيل) بين أحدث منجزات التكنيك الغربى والتجربة المحلية الفائرة في وجدان العربى .

يحيا شاعرنا الحديث إما في شوارع لندن وباريس ومكتباتها مباشرة ، وإما على أعتاب الصحف ولحان الشعر والبرنامج الثانى وملدراج الجامعة وفصول المدارس في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق . وسواء كان هنا أم هناك ، فهو يعانى معاناة الأنبياء حول المسافة بين التراث والرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين الواقع وهذه الرؤيا . فالتراث عندنا — ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبى نواس ليست فوق الشبهات — إلا أن له قداسة العقائد الدينية . والعقيدة ، مهما تناقضت مع حياتنا اليومية ، فهى دائماً على صواب ونحن على خطأ . لذلك كان الانفصال

بين أنبياء الحضارة في شعرنا وبين التراث ، مجرد انعكاس للانفصال التاريخي بين العقيدة والسلوك . لذلك أيضاً كان الشعر الحديث عودة حقيقية للحياة ، لا بالمعنى الساذج حين يقال إن هذه العودة تتمثل في اتخاذ لغة الواقع اليومي لغة للشعر ، وإنما بالمعنى الجوهرى الأعمق حين يتوقف - بهذا الشعر - الانفصال بين عالم الإنسان الداخلى وجلوه الفكرية المبطنة في قلب الأرض . أى عندما تصبح لنا حياة واحدة حقيقية . . لا حياتان ، إحداهما قناع .

ونحن نستطيع أن ننسى خمسين عاماً من نهفتنا حين نتحدث عن الشعر . فلعل ثورة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وطه حسين في أوائل هذا القرن هي البادرة الأولى في حياتنا الشعرية ، لأن تلقى عن كاهلنا حوائق الوجه السالب في التراث ، ونتجه إلى حضارتنا في تكاملها الحى العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوروبا . كان طه حسين يستخلم « كويتيو » ديكارت - على نحو من الأنحاء - في معالجة الشعر الجاهلى ، وكان شكري والعقاد يتلذعان بهازلت وكولريج وورفورد في معالجة الكلاسيكية الجديدة من البارودى إلى شوق . . ولقد اهتزت أياها فكرة التراث اهتزازاً شديداً ، بفضل الفاعلية الحارة للمناهج الأوربية في نقاد جيل الثورة . أجل ، فقد كان الشق الآخر من القضية ، الواقع المعاصر، يهتز هو الآخر تحت وطأة إرهابات الثورة المصرية ، والثورات العربية المعاصرة لها . وقد تحالف اهتزاز التراث - بمعناه السلبي الاجترارى - مع اهتزاز الواقع الحضارى في خلق « موجة جديدة » أبنعت ثمارها في النقد والشعر معاً . ولم تكن « أبولو » إلا إحدى هذه الثمار في حقل الشعر، كما كانت دراسات العقاد حول الشعر المصرى وكتابات طه حسين حول مراحل تطور الشعر العربى ، بمثابة « المراجعة الجديدة » لمختلف أشكال التراث ، من أقدم شاعر جاهلى إلى أحدث شاعر معاصر . كانت هذه المراجعة بمثابة « أولى مراحل التنهية » لآثار العقد المورثة من مركبات النقص إزاء التراث من جانب ، والحضارة الغربية من جانب آخر .

إلا أن هذه الموجة لم تستمر أكثر من عشرين عاماً، أجهضت فيها الثورات العربية المتوالية ، وترعرعت السلفية الفنية بالعودة المحمومة إلى التراث منذ نهاية

الثلاثينيات عند بداية الحرب الثانية إلى أوائل الخمسينيات مع ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ . فهما يكن من شأن الانفجارات خلال هذه المرحلة السوداء من تاريخنا الحديث ، إلا أنها في خطوطها العريضة لم تخرج عن كونها مرحلة النكسة في حياة جيل الرواد . فقد أصابه إخفاق الثورات وويلات الحروب بجنبة أمل عميقة ، كان من نتائجها الأساسية اغتيال حركة التجديد الحديثة في الفن والأدب والفكر ، والاتجاه فوراً إلى الأطر العقلية الجاهزة عند الأسلاف . وهكذا انبثقت السلفية الجديدة من صلب الثورية الأولى ، وأضحى العقاد عند أبناء جيلنا الحديث ممن لم تتح لهم مطالعة آثاره الأولى ، رمزاً مجسماً للسلفية والتخلف ، وأمسى عند أبناء الجيل السابق علينا مباشرة (كلويس عوض ومحمد مندور) نموذجاً لليأس يستوجب القرار إلى أوروبا .

وأقبلت الموجة الجديدة الثانية من وراء البحار مع هذه الرياح القادمة من أوروبا . ودخل أبناء الأربعينات والخمسينيات من الجيل الأكاديمي في جولة قاسية مع جيل الرواد ، باسم « الحمس في الشعر » عند مندور ، تارة ، وباسم « الاشتراكية في الأدب » عند لويس عوض ، تارة أخرى ، إلى أن تمت الغلبة النظرية لجيلنا في المعركة الشهيرة الحاسمة بين طه حسين والعقاد من جانب ، ونقاد الأدب الواقعي من جانب آخر . هذا في مصر ، أما في بقية أرجاء الوطن العربي فقد انغلقت شكلاً آخر هو التطبيق العملي ، حيث جاءتنا من العراق ، على وجد التحديد ، البشائر الأولى لنجاح معركة التجديد على يدى نازك الملائكة وبلد شاعر السياب .

علينا أن ندرك هذه الأبعاد التاريخية لقضية الحداثة في شعرنا ، حتى نستدل منها على علامات الطريق إلى مجموعة المشكلات الأساسية التي تواجه وتوجه هذا الشعر . فالمستوى الكيفي المتخلف للحضارة العربية الراهنة ، هو الذي باعد بيننا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الإنسانية . ومن ثم كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبي كما نستورد محطات الكهرباء ، كذلك كان علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية والتعليم والفكر الفلسفي والاقتصادي والسياسي والقانوني — وليس الاستيراد في ذاته بعيب ،

على أن يكون استيراد التفاعل ، لا الأخذ دون العطاء .

ولم يكن لدينا طيلة القرن الذى يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، مانع عليه ، فتولدت العقد ومركبات النقص . كذلك تسبب هذا المستوى الحضارى المتخلف فى إبراز قضية التراث إبرازاً مبالغاً فيه ، مما أدى إلى تعطيل نمونا الروحى أمدأ طويلا . وانعكست هذه البطالة الروحية فى درجة الانقسام العالية بين فكرنا وسلوكنا .

النقطة الثانية التى يجب ألا تغيب عن وعينا بصلدد هذه القضية ، هى أن الحركة النقدية الطبيعية للشعر كانت سابقة دائماً على الشعر الطليعى حتى بداية الستينات . بل إن ما أثمرناه من شعر فى أحضان الحركة النقدية المرافقة له كان يقل عنها من حيث المستوى لا من حيث النوع . أكثر من ذلك ، أنه كان يحدث أن يجمع الناقد الثورى إلى صفته الفكرية هذه ، صفة الشاعر المتمرد أيضاً . إلا أن مستوى الخلق عند هذا الناقد الشاعر — كالعقاد والمازنى وشكرى — كان يقل عن مستوى الفكر النقدى وعلى التقيض من ذلك تماماً بدأت الحركة الحديثة فى الشعر العربى ، فقد سبق الشعر الحديث ، النقد الحديث ، وصاحبت هذه الأسبقية درجة من النضج والعمق لم تصاحب النقد إلا فى سنواته القليلة الأخيرة . وقد حدث أن جمع الشاعر الحديث بين الشعر والنقد ، فكان شعره أقوى من نقده بكثير .

والنقطة الثالثة هى أن شعرنا الحديث ، فى مختلف مراحل تطوره ومنذ بدايات الحمل به إلى مولده ، اقترن إلى حد كبير بحركة الأدب الواقعى من ناحية ، والمذ الثورى للشعوب العربية من ناحية أخرى . أى أنه التزم — جمالياً — بصياغة النماذج الواقعية فى الأدب « الاشتراكى » ، كما التزم — اجتماعياً — بالنضال الجماهيرى فى بلادنا . ولقد تسببت هذه العلاقة المزدوجة بلا ريب فى خلق العديد من سمات — ومشكلات — هذا الشعر .

لقد تبلورت هذه النقاط الثلاث — تاريخياً — على مرحلتين : الأولى هى مرحلة « الرؤية » الفكرية للفن والواقع ، والمرحلة الثانية هى « الرؤيا الحديثة للشعر » . وقد ضمت المرحلتان أعرض جبهة لحركة الشعر الحديث ، بكل ما تعنيه هذه

الجهة من صراعات وتيارات متعارضة .

التيار الأول يمثل « السلفيين الجدد » ، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية ، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزنى بديل للعمود الخليلي . لقد بدأت أشعارهم حياتها نابضة بالحس الثوري الذي تمليه الفكرة القومية في تناقضها مع الانحطوط الاستعماري وتليينها لمشاعر أمتنا الراغبة في إقصاء التخلف . كما بدأت هذه الأشعار حياتها نابضة بالنغم الموسيقي الحديد الناجم عن التجربة الوزنية الجديدة . إلا أن هذين الجناحين - الالتزام القوى ووحدة التفعيلة - لم يتمكننا من النهوض بالحركة الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . فأصبح الارتباط السياسي بالقومية العربية مضموناً بالغ التعميم لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر . كذلك انتهى هذا المضمون الثوري في بدايته إلى نوع من الشعارات المبهمة التي لا تستطيع أن تلبى احتياجات القارئ العربي الحديث في ملاحظته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به . وكان من الطبيعي أن يصاب لإنتاج هذا التيار بالهفاف والبوار ، بعد أن أصبح الحس القومي عند الإنسان العربي سابقاً على إبداع الشاعر الذي لم يعد أمامه سوى التسجيل والتقرير والعتاف ، فأصبحت الصحيفة اليومية أكثر أهمية من هذا الشعر . في المستوى الفني ، تحولت وحدة التفعيلة إلى قالب حديدي جديد لا يرحم الشعر من « اللجام » الموسيقي في إطار الوزن الخليلي . ومن ثم كان المضمون العام المبهمة ، يلتقي بصورة عفوية مع القدر الموسيقي المخطط في صورة التفعيلة ، فينتج عن هذا اللقاء الطبيعي ما ندعوه بالكليشيه الشعري إن جاز التعبير عن مجموعة المواطنين المنغممة وفق أنباء النضال القوى ، وأشكال التفعيلة الواحدة .

كانت الأصول الفكرية لهذا التيار ، تنبع من أربعة مصادر . أولاً أن علاقة هؤلاء الشعراء « بالتراث » ، علاقة أشبه ما تكون بالارتباط العقائدي . فكما أن الفكرة القومية تختلط عند بعضهم أحياناً بالدين ، كذلك فإن علاقة غالبهم بالتراث الشعري العربي علاقة عقائدية ، يجوز فيها الاجتهاد ، ولكنها ترفض التحرر الحقيقي والثورة الحقيقية . من هنا يظل شبح التراث جاثماً فوق ملكاتهم الخالقة سرّاً عن طريق اللغة ، أو الفكر ، أو الشعور . التراث عند هذا الفريق

يتحول إلى تيار دافق لا شعورى يمل على الشاعر - وهو منوم فيما يشبه النيوبيّة الصوفية - ملامح التكوين الحضارى المتخلف عن عصرنا ، متمسكاً بأهداب القشرة القومية المختلطة - عند بعضهم - بالدين . لذلك نحن نعايش بفرحة المحاولات الأولى لشعراء هذا التيار ، لأنها محاولات الاجتهاد لتحرر والانطلاق ، ولكننا نصاب بخيبة أمل حقيقية عندما تنضب التجارب وتجف وتصبح خواء من أى زاد جديد . المصدر الثانى ، هو امتداد للمصدر الأول ، ذلك أنه يتبلور عند السلفيين الجدد فى الارتباط « بالمطلق » ، لأنه الجدار الذى يستند إليه السلقى ، ويقيه شر « الانحراف » عن التراث . لقد استبدل المطلق القديم « وحدة البيت » بمطلق جديد هو « وحدة التفعيلة » ، ولكن المطلق فى ذاته لم يتغير بين القديم والجديد ، فهو موسيقى القافية وحرف الروى عند القدماء ، وهو موسيقى الأشطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد . فالموسيقى الوزنية « الخليلية » هى المطلق الفنى عند هؤلاء وأولئك . هكذا يرتبط السلفيون الجدد بالمضمون ارتباطاً مرحلياً - إذا اتفقنا على أنه ليس هناك مضمون أبدي خاصة إذا كان هدفاً سياسياً - بينما هم يرتبطون بالشكل ارتباطاً إستراتيجياً مطلقاً . وهذا هو المصدر الثالث : الشكل .

إن السلفيين الجدد هم كبار الشكليين فى جبهة شعرنا الحديث . لذلك أيضاً ، فهم يمثلون أقصى اليمين فى هذه الجبهة . السلفيون الجدد يتمتعون عند البعض بسعة طيبة هى أنهم أكثر شاعرية ، وهم عند البعض الآخر كلاسيكيون ذوو نبرة عالية . هؤلاء وأولئك يرون الشعر « شكلاً » فقط . أما السلفيون الجدد فإنهم يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حد ، لأن الشكل يرتبط تلقائياً بالمطلق ، والمطلق يرتبط تلقائياً بالتراث . والتراث عندهم « بناء عقائدى » سواء كانت العقيدة قومية أو دينية ، أو اختلطت هذه بتلك . وهنا يأتي المصدر الرابع والأخير : الرؤية الفكرية للواقع والفن . إن جبهة الشعر الحديث تضم هذا التيار لسيين واضحين : لأن الارتباط الثورى بالحركة القومية هو اتجاه تقضى ترحب به أية جبهة تقدمية للتذكير الفنى ، ولأن وحدة التفعيلة مقدمة ثورية لا بد منها لحركة الشعر الحديث إذا شاءت الانطلاق إلى الآماد الرحبية . غير أن الوجود

الشعرى لهذا الفريق ضمن حركة الشعر الحديث، لا يعنى بأية حال أنه من أبناء الرويا الحديثة للشعر. وإنما يقصد بهذا الوجود، فى مجال التحديد، أنهم من أبناء «الرؤية الفكرية» للواقع والفن حيث يفصلون إحدى جزئيات الحضارة - وهى القومية - ولا يتصورون مرحلتنا الحضارية الراهنة فى إطار العصر الحديث ككل. إن هذه الرؤية الفكرية وحيدة الجانب، لأنها تفصل ما لا سبيل إلى فصله، ولكنها رؤية منطقية مع موقفهم من التراث والمطلق والشكل. الرؤية الفكرية فى حد ذاتها، أحد عناصر الرويا الحديثة فى الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكل إلا انفصالا شبيكياً فى العيز الشاعرة، فصاب من ثم بفقدان البصر، أو البصيرة الشعرية: أو الرويا الحديثة فى الشعر. ان النظرة وحيدة الجانب من شأنها أولاً تضخيم الظاهرة، وثانياً عزلها عن غيرها من الظواهر، وثالثاً إيقافها عن الحركة، أى عن التطور. وتتحول الظاهرة مع مرور الأيام إلى عقيدة شمولية ثابتة، لا علاقة لها بالشعر، وإن كانت ترتبط بالقومية أو بالدين أو بكليهما معاً.

وتتمثل قيادة هذا الاتجاه فى أعمال نازك الملائكة وأحمد عبد المعلى حجازى، بصورة أساسية. ولكن الدائرة تتسع فتشمل إنتاج أكثر من أصابع اليدين فى المنطقة العربية، من الشعراء المهيدنين. فلا شك أن الأعمال الأولى لنازك الملائكة وحجازى تتلقى بالحيوية والعمق، بالرغم من ارتباطهما السياسى، بل إن هذا الارتباط، مع التحرر الوزنى نسبياً، كان من الأسباب المباشرة لما تميزت به «شظايا ورماد» و«عاشقة الليل» و«مدينة بلا قلب» من حرارة التجارب الأولى وبكاريتها. إلا أن الرسم البياني لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطاً ملحوظاً، نستشئ من ذلك محاولات حجازى المتأخرة فى تجاوز أسوار الدائرة الضيقة كما تبدو فى قلة نادرة من قصائد ديوانه الأخير، أما نازك الملائكة فلإنها تتجه بخطى واسعة نحو نهاية الشوط، إلى الخاتمة الأسيئة لهذا التيار السلبي الجديد، وهى التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى. إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعرى الذى أصاب المحافظين السابقين، حين كتبت أحدث قصائدها فى العمود الخليل كاملاً غير منقوص. بالطبع، هى لا تعلم الحجج الساذجة التى تقول بأن لكل تجربة

شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل « القديم » أن يعبر عن تجربة « جديدة »، تلك الحجج التي بارت منذ بعيد ، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كتنقيص للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد .

والتيار الثاني يمثل « الرومانسيون الاشتراكيون » ، أولئك الذين أرهصت بهم أرض الواقع المتفجر بالثورة الاجتماعية. فقد كان الشعب ولغة الشعب من الشعارات السياسية والأدبية الراجحة طيلة المد الثوري . وبينما لم تحرز الشعارات السياسية أية مكاسب ثورية في مجال الواقع ، فإن الشعارات الأدبية قد حققت نجاحاً ثورياً لا شك فيه في مجال الفن . فنذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط ، إلى دعوة لويس عوض إلى الأدب في سبيل الحياة ، إلى دعوة أنور المعداوي إلى الأدب الملتزم ، إلى معارك محمود العالم وحسين مروة وغائب طعمه وعلى سعد وصلاح خالص من أجل الأدب الواقعي ، كان الشعر الحديث يتمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة إلى الالتزام ، كاستخدام لغة الحديث وهجران التفرع اللغوي والاتجاه إلى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات، كالأقصوصة الشعرية . بالإضافة إلى أن الدعوة الاجتماعية أكثر شمولاً من الفكرة القومية ، وبالتالي فهي أكثر قرباً من المفهوم الحضاري العام للثورة . هذا القرب يتزع عن عيون أصحابها غشاوة التعصب الشوفيني للتراث ، وبالتالي للمطلق ، والشكل . إلا أن الرؤية الفكرية للواقع والفن ظلت هي الرابطة التي تصل بين هذا الفريق وبين أبناء الفريق الأول . وبالرغم من أن القائمة الخاصة بالرومانسيين الاشتراكيين تضم أكبر عدد من أسماء الشعراء العرب ، إلا أن أهم من يمثل هذا الاتجاه هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي . لقد جاءت غالبية قصائده متمردة على الجانب السلبي من التراث ، غير حريصة على المطلق الخليل في موسيقى الشعر ، وبالتالي لم يكن البياتي قط شكلياً في اتجاهه الفني . شعر البياتي - على سبيل المثال - لا يقوم بعملية فصل متعسف لإحدى جزئيات الحضارة - كالقومية - وإن كان يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي . واقترابه من المفهوم الحضاري العام للثورة، يجعله أكثر قرباً من التراث الإنساني ، وأقل ميلاً إلى المطلقات في الحياة والفن ، وأبعد ما يكون عن الشكلية الثابتة

المفرغة من أية همزات وصل بالظواهر الأخرى ، والمتوقفة أهدياً عن الحركة .
 إلا أن قصائد شعراء هذا التيار ، ومثم البياني - باستثناء قصيدتيه الرائعتين
 « عذاب الحلاج » و « محنة أبي العلاء » - تغلب عليها الرؤية الفكرية دون الرؤيا
 الحديثة في الشعر ، لأنها ترتبط تلقائياً بالعنصر الاجتماعي في الحضارة كعنصر
 وحيد أحياناً ، أو كعنصر حاسم وموجه أحياناً أخرى . وهما كان هذا العنصر
 أكثر رحابة من العنصر القوى ، فلنهما يشتركان معاً في النظرة الوحيدة الجانب ،
 التي من شأنها التضخيم والمبالغة في أحد الجوانب دون النظرة الكلية الشاملة ، التي
 أدعوها بالمفهوم الحضاري العام .

وبالرغم من رواج تسمية الواقعية الاشتراكية لهذا الشعر ، إلا أنه بعيد كل
 البعد عن الواقعية ، وإن كانت الرؤية الفكرية للجانب الاجتماعي تفضي عليه
 - مجازاً - صفة الاشتراكية . الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعراً اشتراكياً ،
 ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعراً رومانسياً . مع اختلاف
 مظهرى ، هو أن الرومانسية تلح على ذات الفرد ، بينما هذا التيار يلح على
 وجدان المجتمع . أما من حيث الجوهر فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى
 الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها ، عمادها التضخيم والمبالغة في
 الأحاسيس والعواطف - التي تصل ببعضهم إلى حافة الكاينكاور - والتركيز على
 أن الجوهر الإنساني هو الخير والظروف الخارجية هي الشر ، واستعذاب النفي
 والغربة - لا كرؤيا إنسانية شاملة - وإنما على المستوى الفردي المباشر . يضاف
 إلى هذا المضمون الرومانسي قلة الاهتمام - عن عمد أحياناً وعن جهل أحياناً
 أخرى - بالعناصر الجمالية في الشعر ، اقتناعاً - أو قصوراً - بضرورة تلويب
 المسافة بين الشعر والحياة . الرومانسيون الاشتراكيون يقفون - فكرياً - في الطرف
 النقيض من السلفيين الجدد ، ولكنهم - فنياً - يلتقون : فالسلفيون يحملون
 لواء الشكل ، والاشتراكيون يحملون راية المضمون . كلاهما ، داخلياً ، مقتنع
 بالوهم النقدي المتخلف الذي يقسم العمل الفني إلى شكل ومضمون . من هنا
 لا تشفع للاشتراكيين يساريتهم الفكرية في قيادة الاتجاه الثوري للشعر الحديث .
 والتيار الثالث يمثل مرحلة « رد الفعل » ، فنياً وفكرياً ، على السلفيين الجدد

والرومانسيين الاشتراكيين ، جميعاً . أولئك هم أبناء مدرسة «التجاوز والتخطي» ،
التي تعبر أسوار حضارتنا بقصد النوبان في أعلى مستوى حضارى بلغه العالم
المعاصر ، هروباً من مرحلة التخلف المريع التي نجتازها نحن . أولئك يرفضون التراث
والمطلق والشكل والرؤية الفكرية ، بغير مساومة ولا تجزء ولا تردد . إنهم يتصلون
بالرؤيا الحديثة في الشعر بغير مواكبة لواقعهم الخاص ، وإنما بالانصهار في بوتقة الإنسان
الحديث وحضارته المتبلورة في أوروبا . هؤلاء تمردوا حياتياً أولاً على كافة أشكال
المطلق من مقدسات التراث إلى مقدسات الواقع الراهن . لذلك جاء تمردهم الشعري
مطابقاً لتمردهم الواقعي ، فأقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية قديمها وحديثها ،
ويعزقون الارتباط « العقائدي » بالتراث لتتحرر ذواتهم أولاً ، وهي مصدر كل
شعر ، من أى قيد موهوم . رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعي للثورة ،
كأية تفاصيل تحول بينهم وبين التهام الحضارة كوحدة واحدة لا تتجزأ . من هنا كان
إحساسهم العميق بضرورة تجاوز مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، وتخطيها إلى أعتاب
حضارة « الإنسان » في الغرب . لذلك ، أيضاً ، ارتبطوا مصيرياً بالتراث الغربي
في الشعر ، خاصة في أحدث منجزاته : الرؤيا الشعرية . إن من بين شعراء هذا
التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة في بلادنا كتوفيق صايغ وجبرا
إبراهيم جبرا .

وربما كانت كلمة «تيار» هنا لا تفيد شيئاً ، لأن الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي
تفرقهم . إذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائي . فأنت لن تستطيع أن
تقارن بينهم إلا في أوجه الاختلاف ، وما يضعهم في مكان واحد هو لقاء الصدفة ،
إذ ينتمون إلى مفهوم حضارى عام مشترك . ولكنهم سرعان ما يفرقون بناء على
هذا اللقاء نفسه ، لأن الرؤيا الحديثة التي يجتمعون عندها ، هي ذروة التفرد
والتوحد والذاتية ، من ناحية الكينونة الشعرية ، بينما هي قمة الشمول الإنساني
من حيث ماهيتها . ولعل هذا التزاوج الذي يبلغ درجة الالتحام بين الخاص
والعام في هذا الشعر ، هو المظهر الأول للرؤيا الشعرية الحديثة . ولعلها أيضاً نهاية
الازدواجية الحقيقية بين الشعر والحياة . ولعلها ثالثاً مصدر المسافة الشاسعة بين
هذا الشعر والقراء العرب ، لأن القراء يعيشون بين أسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء ،

فلم ير القراء سوى الضباب وانعدام الرؤية لا غموضها . . إن أبناء هذا التيار يقودون حركة اليسار المتطرف في نطاق جبهة الشعر الحديث ، إنهم يسارعون على اليسار إن جاز التعبير . وهم بذلك - ولا مجال للعجب - يلتقون مع أقصى اليمين في الإنسلاخ عن حضارتنا ككل ، يلتقون مع اليسار الفكري في الشمول وعمق النظرة . ولكنهم سرعان ما يتجاوزون السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، لأنهم يتخطون الرؤية الفكرية للواقع والقرن ، إلى آفاق الرؤيا الحديثة في الشعر ، آفاقها التي لا تمح . إنهم يتناقضون مع شكلية السلفيين ومضمونية الاشتراكيين معاً ، لأنهم يرفضون هذا التصور للعمل الشعري ، كشكل ومضمون ، ويتقدمون إلينا بتصوير جديد ، هو الرؤيا القرية من نبوة العراف . هذا التيار من الشعراء منفي في وطنه ، ضائع في مجتمعه ، غريب في عالمه ، ولكنه لا يميل إلى تسطيح التجربة الإنسانية بتقسيمها إلى خير وشر كما يحاول الرومانسيون في تبسيطهم المبثذل . ولهذا فإن إحساسهم بالغربة والنفي ليس إحساساً رومانسياً قريباً من «الطرشة العاطفية» (حسب تعبير الدكتور مندور) ، وإنما هو إحساس كوني مصري بالغ الرهافة والعمق . وهو شعور لم يتولد عن العتمة التي يتوه الرومانسي في ظلامها ، ولكنه نتاج الوضوح الكامل ، مصدر الرعب الحقيقي . هذا التيار ، في كلمة ، هو احتجاج مدعور على حضارتنا ، وليس معاشة لها .

أما التيار الرابع والأخير ، فهو القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر ، لأنه معاشة حارة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التي نجتازها . إنه تيار لا يعايش أحد الجوانب - كالثقامين والاشتراكيين - دون بقية الجوانب ، وهو لا يتخذ مبادرة رد الفعل فيتسلق الأسوار ويهرب وافضاً هذه الحضارة بكل ما فيها . إنه يختار الطريق الصعب ، فيرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والقرن ، كما يرفض التجاوز والتخطي إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب ، وإنما هو يختار «معاناة» حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة ، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب . ويتبقى في صراحة ملحقة كل ما هو موجب . ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث ، يحفظ لها «الوحدة» - لا التوازن - كما يحقق لأطرافها شروط الصراع الحر .

إن هؤلاء الثوريين يحاربون أقصى اليمين وأقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم ، لأنهم يؤمنون حتى النخاع أن الشعر العربي الحديث هو « رسالتهم » الأولى إن لم تكن الوحيدة ، هو سلاحهم في معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ . لذلك يستوعبون كافة العناصر الحضارية الصانعة لمأساة التخلف في بلادنا من التراث إلى اللحظة المعاصرة ، الحصب والعقيم ، ثم يعايشونها - ولا أقول يصوغونها - في حرارة التجاوب والانفعال والتجربة ، في كافة مستويات المعرفة والحس ، فكرياً ونفسياً وجمالياً . ثم يعانون مرارة الخلق الأول ، للتجربة الشعرية الأصيلة والحديثة معاً .

هذا التيار الثوري يقوده جناحان يلخصان بأمانة وصدق الازدواج الكامن في حضارتنا : الجناح الأول هو الشعر الذى كتبه في أواخر حياته بدر شاكر السياب ، وما يزال يكتبه خليل حاوى وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفى مطر ، على اختلاف مستويات المهبة والثقافة والتجربة . والجناح الثانى يقوده شعراء العامة المصرية فى القاهرة ، وشعراء العامية اللبنانية فى بيروت . والجناحان كلاهما تجسيد دقيق لمختلف مراحل التطور الشعرى الحديث ، من الرؤية الفكرية للواقع والفن فى إطارها القوى والاشتراكى ، إلى الرؤيا الحديثة فى الشعر بانجماهيه العربى والعامى الشعبى . إن هذا الشعر ، وحده ، هو الأمل فى شعر عربى حديث يتسابق عن جدارة مع الحركة الشعرية الحديثة فى العالم المتقدم . لأنه ، أولاً ، ينطلق من حضارتنا ، وبالتالي فهو شعر أصيل مهما اختلف مع التراث أو المطلق أو الشكل أو الرؤية الفكرية . وثانياً ، لأنه ينطلق من حضارتنا « ككل » ، يتمثل كافة عناصرها فى مختلف مستوياتها ، لا يقتصب إحدى جزئياتها ولا يقتال أحد جوانبها ولا يبالغ فى تضخيم أحد محاورها . ولأنه ، ثالثاً ، ينفذ غبار العقد التاريخية ومركبات النقص ، فيتناول الظاهرة الشعرية فى حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية فى العالم .

بقى أن نعرف كيف يدور الصراع بين هذه التيارات المتباينة التى لم تجمعها فى دائرة واحدة سوى الحاجة التاريخية ،

الفصل الثانى

صراع المناقضات فى صفوف الشعر الحديث

الجهة بلغة السياسيين هى حلف طبق منظم تحكم حركته وتوجهها علاقات القوى الاجتماعية المتحالفة . وذلك بميزان بالغ الحساسية هو الجماهير . فهى التى تستقطب بوحى من مصالحها الحقيقية ، القوى القادرة على القيادة . وقد يحدث الاستقطاب فتتفصل بعض هذه القوى لتتولى القيادة منفردة ، ولحسابها وحدها . فالعوامل التى تجمع الأطراف المتصارعة، تقابلها عوامل مناقضة لها تعمل على التفريق بينها . وفى النهاية إذا كان التكتيك المرحلى يعمل على التجميع ، فربما يؤدي التخطيط الاستراتيجى على التفريق والصراع العلى :

لن نستطيع بطبيعة الحال تطبيق قاعدة سياسية على نشاط إنسانى مختلف كالشعر . ولكننا بوحى منها نقول ، إن عوامل التجمع بين أطراف حركة الشعر الحديث، كانت منذ خمسة عشر عاماً، على درجة ما من القوة تكفل قيام جبهة مشتركة . كانت عوامل التجمع على درجة من القوة، لأن الحركة الشعرية الجديدة كانت ما تزال تخطو أولى خطواتها بكل ما تشتمل عليه من عناصر الضعف، لم تكن أصداء محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى قد خفتت بعد ، بل لم تكن «الشوقيات» قد تنحت نهائياً عن مكان الصدارة من ركب الشعر العربى المعاصر . وبالرغم من البشائر الأولى التى حملت لواءها ترجمة على أحمد باكثير لمسرحية شكسبير «روميو وجوليت» فى إطار الشكل الشعرى المرسل ، وترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية «ماكبت» فى نفس الإطار الوزنى ، إلا أننى لا أميل فى صياغة هذا البحث إلى الاتجاه التاريخى الذى يرصد الظواهر حسب ترتيبها الزمنى بقدر ما أميل إلى الاتجاه الموضوعى الذى يلتقط من الظواهر أكثرها تجسيدا للقضية التى نحن بصددتها الآن ، وهى كيف تم الصراع بين تيارات الشعر الحديث ، وكيف تمت الوحدة بينها ، ثم كيف سقطت قلاع هذه الوحدة ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، ينبغى أن ننسى مؤقتاً، الإرهاصات الشكلية للشعر

الحديث لأن قيمتها التاريخية لا تثبت بصورة آلية قيمتها الفنية الواقعية ، فنحن لا ندرى إلى أى مدى كان لهذه «الجنور» فضل إمداد التجارب الجديدة بعناصر الحياة . وإنما ندرى أن ثمة مفاتيح في حوزتنا، نستطيع بواسطتها أن نكتشف علامات الطريق إلى جبهة الشعر الحديث . فليس ما يهنا الآن هو كيفية ظهور الشعر الحديث ، بقدر ما يعنى على أى نحو ظهرت تياراته العديدة ، واتخذت لنفسها أشكالاً موحدة للصراع فيها بينها، هى ما ندعوه بالجبهة أو الحركة التجديدية الحديثة في الشعر العربى .

ولعل أولى هذه العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعرنا الحديث ، هى مقالة ديوان « بلوتلاند » ومجموعة التجارب الشعرية التى ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧ وإن كانت التواريخ المثبتة فى نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع فى حياة لويس عوض إبان الفترة التى قضاها فى كيمبردج بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . أى أنها تسبق كافة الإرهاصات والبدائيات التى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأصول الباكورة لحركة الشعر العربى الحديث . ولا تنبع أهمية بلوتلاند من ثورته الجارفة على التقديم الذى مات ، ولم تعد الثورة عليه من البطولة فى شيء ، وإنما تنبع هذه الأهمية من أنه أعطى الشاعر العربى لأول مرة حقه فى التجريب بمعناه الواسع . فلقد كان من المفهوم أن للشاعر كل الحق فى «التجديد» فاحتفل التراث العربى بالكثير من المجددين الذين غيروا كثيراً أو قليلاً فى موضوعات الشعر وأغراضه وصوره ومعانيه وأشكاله ، كل حسب قدرته على «الاجتهاد» وحسب سعة الصدر أو ضيقها التى يتميز بها العصر والبيئة . إلا أن الاجتهاد والتجديد فى الشعر العربى لم يخرجوا به على طول تاريخه ، عن مجموعة ثابتة من الأصول التراثية ، سواء منها التى تبلورت فى قواعد نظرية عند عالم كالخليل ، أو تلك التى تبلورت فى نماذج يعينها للقيم الشعرية فى تراثنا العربى . وبالرغم من المحاولات الرائدة فى طريق الاجتهاد والتجديد لأمثال أبى نواس وأبى تمام، فإن العمود الخليلى لم يتلق هزته الأولى إلا فى الأندلس . ولقد آلت هذه الهزة إلى السكونية والنبات فيما بعد ، إلا أنها تركت دلالة خطيرة لا سبيل إلى تجاهلها أو إنكارها . تلك هى دلالة اللقاء بالحضارة الغربية فى أرفع مستوياتها ، وأعنى به الفن . فقد كان اللقاء الحضارى العميق بين التراث العربى والشعر

الأوربي ، هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت العمود الخليلي بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل . ذلك أن الأندلسيين قد كسروا حقاً عمود الشعر في كثير من الأحيان ، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة . وهذه هي النتيجة الأولى التي حصل عليها لويس عوض من دراسته للتجربة الأندلسية مع الشعر العربي ، وهذه أيضاً ، هي أولى التجارب التي تبناها في كتابته للشعر بالعامية المصرية . لقد لاحظ في نفس الفترة أثناء دراسته لمبادئ اللغة الإيطالية أن المسافة بين اللاتينية والإيطالية في الحصيلة اللفظية وقواعد النحو والصرف أقل بكثير من المسافة بين اللغة العربية والعامية المصرية . وحينئذ تساءل لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي أو على ألسنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين كبيرم التونسي ؟ ولكن علامة الاستفهام ما لبثت أن ذابت في زحمة حياته العلمية بالجامعة فلم يترك لنا سوى بضع قصائد بديوانه « بلوتلاند » ، وكتاب صغير يؤرخ لرحلته في أوروبا هو « مذكرات طالب بعثة » لم يتح له النشر إلا في تشرين الثاني « نوفمبر » ١٩٦٥ . ولا تعنينا « مذكرات طالب بعثة » إلا في أن كاتبها كان يمتلك ناصية العامية المصرية نثراً ، كما سبق له أن امتلكها شعراً . أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتلاند بالعامية ، فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر ما في الوزن والقافية والروى ، ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض . وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً ، هو أن العامية قادرة على تبنى « شعر الخاصة » ، قادرة على « التجريب » ، قادرة على استيعاب أعقق هومر العصر والجيل . وهذا هو الفرق بين محاولات بلوتلاند وبين العامية الجارية على الرباب ، أو على لسان شاعر عظيم كبيرم التونسي . وهذا هو الفرق أيضاً ، بين محاولات لويس عوض وبين مشحات الأندلسيين ورباعياتهم وأراجيزهم ونغماتهم . هذا الفرق وذاك ، يمكن صياغتهما في عبارة واحدة هي « الرؤيا الحديثة » للشعر والعالم ، التي جاء بها لويس عوض من أعماق أرض مصر ومن وراء البحار معاً ، وفي وقت واحد . لقد كانت التجربة الأندلسية بمثابة « المثير الأولى » الذي نبه لويس عوض إلى إمكانية القيام بهذا الدور التاريخي ، فالخضارة الغربية تستطيع أن تمدنا بعناصر الرؤيا الحديثة ، بشرط أن نقف على

أرضنا . نتزود بأعمق ما في هذه الأرض من شرايين الحضارة الغائرة في وجداننا الروحي . هكذا حملت تجارب بلوتلاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامة ، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعاً .

وكانت التجربة الثانية الرائدة في بلوتلاند هي رفض المبدأ القائل بقيم نهائية في الشعر . لم يصدق لويس عوض أن العمود الخليلي هو الجامع المانع لموسيقى الوجود ، فحاول استيلاد أوزان جديدة من بحور الشعر الإنجليزي ، كما حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل . كان لويس عوض بذلك يفرس المصهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر ، كامتداد لمفهومه المضاد للمطلق في التراث ، ومصدر فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل . لم يرفض لويس عوض التراث العربي رفضاً نهائياً ، ولكنه رفض أن يكون هذا التراث سيداً من القصر على الأحياء . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، ولكنه رفض اللغة المخططية المعصومة في المعاجم أو أدمغة الفقهاء ، فتنبج صراع الشعراء الأوروبيين مع اللغة « ومنهم نفر عظيم قد جعل الألفاظ تقف على رؤوسها » . وحاول في إحدى قصائده - مع اللغة العربية - هذه المغامرة . ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، والتزم بالليل التزم صامراً . ولكنه لم يرفض أن يضيف إلى التراث شعراً قصصياً شبيهاً بشعر وولتر سكوت بعيداً عما سمعه في الجامعة من أن عمر بن أبي ربيعة عالِمُ القصة بالشعر أو أن العقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » ، فإن الشعر الغنائي هو الخامة الأساسية في هذه الأعمال ، وليست القصة ذات الأصول والقواعد الراسخة في الشعر والنثر . أضاف أيضاً ذلك اللون من الشعر القصصي المسمى عند الأوروبيين بالبالاد . ولكن أخطر ما أضافه هو تلك الخاصية التي يسمونها بالفرنسية Enjambement ومعناها الحرفي « الجريان » ومعناها الشعرى تسلسل المعنى في أكثر من بيت ، وهي خاصية لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت* ، وأضاف تجربة

* في التراث العربي ظاهرة مشابهة تدعى « التضمين » والمضمن من الشعر : ما ضمته بيتاً ، وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلا بالبيت الذي يليه . كما جاء في (لسان العرب - المجلد ١٣ - دار صادر وبيروت - لبنان - ص ٢٥٨) وهي ظاهرة شكلية تختلف عن خاصية « الجريان » في الشعر الأوروبي من حيث إن « تسلسل المعنى في أكثر من بيت » يفقد معناه في « التضمين » لاقترانه على حركة القافية . وقد اختلف

في الشعر المنشور أقرب ما تكون إلى قصائد النثر الحديثة منها إلى الشعر المنشور الذي عرفته العربية طويلاً عند جبران وغيره . لهذا يعترف بأنه لم يتأثر في هذه التجربة بوالث ويثان مبدع الشعر المنشور ، وإنما شواهد الحال تدل على تأثره بلاليوت . وبالرغم من التحرر من كل وزن منتظم فوسيقى القصيدتين اللتين كتبهما شعراً منشوراً أدق وأعنى من الموسيقى الراقية في « بلوتلاند » . ولعل فيهما من الشعر — يقول لويس — بقدر ما في بقية الديوان . وإن كان السبيل الوحيد إلى فهمهما هو الأذن المدربة على سماع شوبان وعجلات القطار الغليظة ، فتربط ما بين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . كما أن فهم هاتين القصيدتين يحتاج إلى علم بالأساطير الأوروبية وتفقه في الثقافات الغربية « ولن يحس بها إنسان يفهم الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى » . ويختتم هذا المناقشة التاريخي بقوله :

== النقاد والحادثة العرب في قيمة التضمين ، فهم من استطاب وجوده في الشعر كالأغصان ، مدللين على أنه من الممكن أن نجد بيتين عند العرب يجريان الجملة الواحدة ، كقول الريح بن ضيق الفزاري :
أصبحت لا أحمل السلاح ، ولا أملك رأس البعير ، إن ففرا
والذئب أخشاه ، إن مررت به وحدي ، وأخشى الرياح والمطر
ف « تجانس الجملتين في التركيب » و « حكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجري مجرى المقيدة الواحدة » هما الضابط الذي يحكم حركة البيتين ، وهما ضابط شكل صرف . لذلك كان من بين النقاد والحادثة العرب من يرفض التضمين رفضاً قاطعاً . ومن هؤلاء أبو الحسن وغيره من قالوا « إن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه » ، « فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أفصح مما لم يحتاج الأول فيه إلى الثاني هذه الحاجة ، قال : فن أشد التضمين قول الشاعر روى عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمال
من الأقوام إلا السلى
يريد به السلاء ويمته
لأقرب أقربيه ، « والقصى

فضمن بالموصول والصلة على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه ، وقال النابغة :

وهم وردوا الجفار حل تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إف
شهدت لهم مواطن ضادقات
أتيتهم سود الصدر منى

وهذا دون الأول لأنه ليس اتصال المخبّر عنه بمخبره في شدة اتصال الموصول بصلته « (نفس المرجع -

« ولا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ » مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا ألوان الحياة وألحانها .

لم يكن لويس عوض أول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول بمئات السنين . ولم يكن أول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق ، ولم يكن أول من استلهم القصة في الشعر ، ولم يكن أول من نادى بالوحدة الدينامية في القصيدة . . إلى بقية هذه القائمة التي سجلتها فيما سبق تحت عبارة « وأصاف » فليس هناك من تناقض بين أن لا يكون لويس عوض هو الطارق الأول لهذه الجزئية أو تلك . وبين أن يكون هو الرائد الأول للرؤيا الحديثة التي جمعت هذه الأشلاء الممزقة على طول تاريخ الشعر العربي في وحدة واحدة ، تعيد النظر في كل جزئية على حدة فتعطيها مضموناً فنياً جديداً ، ثم تجمع الجزئيات المبعثرة في بناء مركب يصوغ الرؤيا الحديثة للعالم على نحو غاية في التعقيد ، كما يصوغ الرؤيا الحديثة للشعر على نحو غاية في التجريب . لهذا قلت إن أهمية بلوتلاند لا تتبع من أنه حاول الاجتهاد أو التجديد في نطاق الشعر العربي الموروث ، وإنما هو استمد من التجربة الأندلسية - رغم فشلها - روحاً جديدة هي روح « الثورة » لا التمرد ، وروح التجريب لا التجديد ، وروح الانتقال بشعرنا إلى مرحلة كيفية جديدة ، وروح التفاعل الحر بين مستوانا الحضاري المتخلف ودروة الحضارة الإنسانية في الغرب ، وروح الخلق لا الاجتهاد ، روح العصر .

ليست أهمية بلوتلاند ذات طابع تاريخي ، ولكنها ذات طابع موضوعي . فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمي الأكاديمي للمقدمة ، لا تقدم أمثلة على درجة عالية من النضج والعق . ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا الشعري منعطفاً جديداً للغاية ، وفتحت باباً سرعان ما دخل منه الشعراء المهويون الذين راحوا يجددون لنا « ألوان الحياة وألحانها » كما أراد لويس عوض ، وأرادت من قبله طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عاماً . دخل الشعراء العرب من العراق ومصر ولبنان وسوريا والسودان من أبواب الفتح الثوري الجديد ، يحملون على أكتافهم تراثات مشتركة ومتباينة في آن . منهم من فجر الحس القوي نبع الثورة في وجدانه

الشعري ، ومنهم من فجر الحس الاجتماعي هذا النوع ، ومنهم من فجر الحس اللغوي أعماق نفسه ، ومنهم من فجرت الحضارة الأوربية الكامن في هذه الأعماق ، فاجتمعت لأول مرة وبغير تنظيم أول جبهة للشعر الحديث .

ولم يكن ذلك التصنيف التقريبي الذي حاولنا به أن نميز بين تيارات شعرنا الحديث ، قد عرف طريقه إلى الوجود الواقعي بعد . لأنه خلال الأعوام الخمسة السابقة على ثوة ١٩٥٢ في مصر كان الشعر « الحر » أو « الجديد » أو « المنطلق » يجتاز أولى عتبات نموه بين أحضان الحس القوي والاجتماعي والإنساني العام ، والتي تعتمد في أغلبها على وحدة التفعيلة أساساً وزينياً بديلاً للعمود التحليلي بقافيته ورويه . كان هذا هو الحد الأدنى للاتفاق - اتفاقاً غير مكتوب - بين رواد المنعطف الجديد في الشعر العربي ، بين نازك السياب والبياتي وعبد الصبور وغيرهم ممن أتاح لهم ظروف النشر تسجيل أولويتهم أو ممن لم تتح لهم هذه الفرصة . فالأولوية التي تعد بالشهور والسنوات القليلة ، لاتنال اعتباراً كبيراً في التقييم الموضوعي . لقد بدأ الجميع ثواراً يحملون في تكوينهم بذور اتجاهاتهم التي تبلورت فيما بعد . إلا أن ثورتهم الجماعية ، ومن مختلف أقطار المنطقة ، كانت تعبيراً أصيلاً عن « الحاجة الملحة » التي تدفع الإنسان في بلادنا إلى اكتشاف رؤيا جديدة تحل مكان الرؤية القديمة التي دهمها الظلام الكثيف من شطايا الحريين العالميتين ، وحرب فلسطين ، وخيانات الرجعية المحلية وطفيان الاستعمار الأجنبي .

ولقد كان ظهور مجلة « الآداب » * البيروتية في كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣ بمثابة أول « تجمع » ثوري للأدب الجديد . وبعد أن كان الشعر « الحر » يتعثر على أعتاب الصحف التي تملأ به حيزاً بدلاً من الفراغ ، أو بين جدران الندوات الخاصة في بيوت الشعراء وعجبي الشعر ، أو بين دفتي كتاب خجول لا يعرف طريقه إلى الجمهور الواسع . . صدرت « الآداب » تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، والدعوة الاجتماعية في الأدب ، والدعوة التحررية في الشعر . لذلك التف حولها

• هم الباحث هنا أن يؤكد على أهمية الدور الذي قامت به مجلة « الأدب » اللبنانية في معركة الشعر العربي ضد الجحود ، فقد كانت محاولات صاحبها « أليز أديب » وزميلاته في الشعر الرينزي المنشور من الإرساءات التي مهدت الأرض العربية لظهور الشعر الحديث .

المفكرون الثوريون والأدباء المجددون من جميع أنحاء الوطن العربي ، خاصة وأن الثورة المصرية في سنة ١٩٥٢ كانت إعلاناً حاسماً عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ النضال العربي يتسم بالإيجابية في التعرف على أصحاب المصلحة الحقيقية في الثورة . وجاءت « الآداب » اللبنانية على أثر توقف « الرسالة » و « الثقافة » المصريتين ، إيماناً صريحاً بأن الفكر والأدب العربيين يقفان في صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة . وقد كانت « الآداب » بالنسبة للشعر « الجديد » ذات دلالة خاصة ، فلأول مرة يعثر على منبره الخاص ، وتنظيمه العلني . . فيخرج من السرايب السرية « تحت الأرض » إلى الهواء الطلق في إطار يحمي تجربته الجديدة من التبدد والضياح . لا يعنى ذلك أن « الآداب » تعصبت « للشكل » الجديد ، فقد فتحت معظم صفحاتها للأشكال الأخرى ، الرومانسية والكلاسيكية . ولكنها أصرت من ناحية « المضمون » على أن تستوعب هذه الأشكال هموم الثورة الجديدة . وخلال ثلاث سنوات من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كانت « الآداب » قد نشرت المحاور الرئيسية لتجربة التجديد في الشعر العربي ، جنباً إلى جنب ، مع « القديم » في هذا الشعر .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٥٥ أصدرت « الآداب » عدداً خاصاً « بالشعر الحديث » هو أول أشكال الجبهة التي نحن بصدد بحثها الآن . فقد استطاعت التجربة الحديثة خلال ثماني سنوات منذ عام ١٩٤٧ أن تصل إلى درجة من النضج والأصالة فتفرعت عن جلور الشجرة الأولى ، فروع عديدة أجملناها في تصنيفنا التقريبي بالفصل السابق . وباستثناء شعر العامية الذي لم يكن قد ازدهر في إطار التجربة الحديثة ، وباستثناء « قصيدة النثر » ، فإن هذا العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة « الآداب » يعد الصورة الريادية الأولى لجبهة الشعر الحديث . لقد ظهر بالعدد أربع وعشرون قصيدة منها الكلاسيكي المتقدم ، والرومانسي ، والجديد المتحرر . وقرأنا جنباً إلى جنب أسماء الجواهرى ونازك والسياب وعبد الصبور وبدوى الجبل ووزار وفدوى طوقان والقط والحيدري ويوسف الخطيب والفيتوري والحوماني وزيث خوري وكاظم جواد وبديع حتى وجوزيف نجيم وغيرهم من أبناء الصياغة العمودية الصارمة ، أو القافية المتساوقة ، أو التفعيلة الواحدة . وكان شيئاً

واضحاً أن الدثرة التي تضم هؤلاء وأولئك هي دائرة «الرؤية الفكرية للواقع والقرن» سواء كانت هذه الرؤية هي القومية العربية أو الاشتراكية العلمية. كما أنه بات واضحاً كذلك، أن أوزان التفعيلة الواحدة هي التي تجمع بين غالبية شعراء «الطليلة» الثورية الجديدة. سواء جاءت هذه التفعيلة في توافق مع الأسطر المتساوية والإطار الأسطوري كما في قصيدة «رؤيا فوكاي» للسياب، أو في إطار الأقصوصة الشعرية كما في قصيدة «اللقاء» لفدوى طوقان، أو في إطار خاصية الجريان أو الانسياب المرسل بين الأبيات كما في قصيدة «الناس في بلادي» لصالح عبد الصبور.

لقد عثر ناثر بلوتلاند أخيراً، لا على شاعر واحد موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويغير من ألوان حياتنا وألحانها، بل على شعراء عديدين يتأثرون بجانب دون آخر أو بجزئية دون النظرة الشاملة، ولكنهم جميعاً يدخلون مرحلة «التجريب» التي تتعطف بالشعر العربي نحو اتجاه جديد يختلف كائناً وجزئياً عن مختلف حركات التجديد والاجتهاد السابقة على طول تاريخه. حقاً إن غياب «النظرة الشاملة» التي استهدفها صاحب بلوتلاند من جماع تجاربه مع العامة والأقاصيص الشعرية والانسياب الداخلي بين بداية القصيدة ونهايتها، قد أثر بصورة أو بأخرى على «نشأة» الاتجاهات الجديدة في شعرنا الحديث. فإن لويس عوض لم يقصد بكل تجربة من تجاربه أن تكون أمماً لتيار منفصل عن بقية التجارب المكونة للديوان. إن هذه التجارب «ككل» تقدم مفهوماً جديداً للشعر هو ما أدعوه «بالرؤيا الحديثة» فليست العامة في ذاتها أو الأقصوصة الشعرية أو الدراما أو وحدة القصيدة الدينامية، كل منها على انفراد، هي الغاية التي استهدفها مؤلف بلوتلاند. وإنما هو قصد الانتقال بشعرنا عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كينفي جديد هو «الرؤيا». أما الذي حدث بالفعل، فهو انبهار فريق من الشعراء بالحدود بإحدى الزوايا دون غيرها في بلوتلاند. بعضهم اقتصر على اتخاذ العامة «لغة» للشعر، فأجهض بذلك مفهوم بلوتلاند للشعر الحديث. لقد راق هذا البعض أن تكون العامة «لغة الشعب» وبما أنهم شعراء الشعب، شعراء الاشتراكية، فلمنهم «يكفون» بهذا الجانب دون بقية الجوانب. أو يقول البعض الآخر إن العامة

هى لغة القومية المحلية ، وبما أننا شعراء « مصريون » أولاً - على سبيل المثال - فنحن نرحب بالعامية المصرية لغة للشعر المصرى دون غيرها من العناصر التى اقترحها وجربها لويس عوض . وكانت النتيجة أن تفرع عن بلوتلاند ما لا يمت إلى المصدر الأصل بصلة، بل قد يسىء إلى هذا المصدر ويغتال رسالته . فهؤلاء وأولئك قد أدخلوا من بلوتلاند ما يناسبهم ويرضى فروضهم المسبقة، ولم يدخلوا قط مغامرة التجريب التى قد تهز فروضهم وتبنى لهم عالماً جديداً . لقد كانوا حاجة إلى من « يبرر » لهم الطريق الذى ساروا فيه ، لا إلى من يكشف لهم طريقاً جديداً . وقد كشفت محاولاتهم طبيعتهم الشكلية المتخلفة حين اقتصروا على العامية كمصطلح شعرى فتورمت أعمالهم من ناحية بنظرة وحيدة الجانب، ومن ناحية أخرى جرهم استخدام العامية « كلغة » فحسب إلى تقديس الجانب الشكلى فى اللغة تقدسياً كلاسيكياً . أما الحصيلة النهائية فكان توقفهم عند حدود « الرؤية الفكرية للواقع والفن » ، والمسافة الشاسعة التى تفصلهم عن نحو « الرؤيا » الحديثة للشعر والعالم التى لا ترى فى العامية مجرد لغة ، والتى لا ترى فى اللغة عنصراً وحيداً فى عملية الخلق الشعرى . وكانت هذه الرؤية الفكرية للواقع والفن هى الأم الشرعية للتيارين اللذين تبلورا فيما دعوته بالسلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، ذلك أن المرحلة الثورية التى عايشتها محاولاتهم لم تخرج على قوانين « المرحلة » بنهايتها شبه الحتمية فى أحضان المحافظة ، بل لم يكن ثمة داع على الإطلاق لقيام جبهة مشتركة ، إلا لأن أواصر العلاقة بينهما - الرؤية الفكرية - أقوى مؤقّتاً من عوامل الفرقة . خاصة وأن اليمين الرجعى فى الحقل الشعرى كان يتولى السلطة الشرعية فى المستوى الرسمى ، والسلطة الجماهيرية بحكم الأمر الواقع . وبما أنه لم يكن هناك « يسار متطرف » فى مجال « التجريب » الشعرى ، فإن قيام الجبهة على هذا النحو كان خطوة متقدمة على نحو من الأنحاء . ذلك أنها لا تستهدف فى مرحلتها تلك إلا تدعيم موقفها الثورى ، وتصفية اليمين المحافظ من مواقفه الجماهيرية كحد أدنى . أما المواقع الرسمية فلم يفكر فى إزالتها أحد لأنها ترتبط مصيرياً فى بعض الظروف بالنظام السياسى للمجتمع .

هذا التحليل يوضح لنا أهمية التصدير الذى جاء بالعدد الخاص بالشعر

الحديث من مجلة « الآداب » عام ١٩٥٥ فقد آثرت أسرة التحرير إلى جانب الأربع والعشرين قضية المتباينة الاتجاهات الفنية والفكرية ، أن تضع أمامنا إجابة اثني عشر ناقداً ومفكراً وشاعراً عربياً على ما هو « مستقبل الشعر الحديث ؟ » وقد جاءت هذه الإجابة النقدية أو الفكرية مكملة للإجابة الشعرية في تعدد اتجاهاتها وتباين نياتها . أكد رؤيف خورى وصلاح عبد الصبور وزكريا تامر والحجاوى على محلية الشعر في الإطار العربي العام بالتزواج مع العاميات الشائعة في المنطقة ، والخروج على الانغلاق الموسيقى في النظام البيئي المغفل ، وانتهاج الأشكال الحديثة في الشعر الغربي كالقصة الشعرية والدراما ، والامتثال الحضارى بأرفع القيم الفكرية المعاصرة التي تحقق تقدماً ما في كيان الإنسان العربي ووجدانه . وذهب أحمد زكي أبو شادي وجبرا لإبراهيم جبرا إلى أن غنائية الشعر العربي الأصيلة ستدفعه إلى الاحتفاظ بميزان موسيقى ما ، ولكن مع التمرد النسبي على قيود القافية الموحدة . وبينما أصر عدنان الراوى وخالد الشواف وجورج صيدح على أن المحاولات الجديدة من شأنها اغتيال المضمون للشكل ، فإن سلامة موسى ورجاء النقاش أصرأ على أن المضمون الجديد هو الأمل في إنقاذ الشعر العربي من الجحود ، وهو الذي سيفرض قيماً جديدة في الفكر والحياة ، هو « المخلص » الحضارى العظيم من عصور الانحطاط ، أما بدیع حتى وجوزيف نجيم فقد رفعا راية الشعار التقليدى الشائع « المستقبل بيد الله » .

وبالرغم من أن مجلة « الآداب » منذ نشأتها تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، فإن ميزان القوى السياسية عام ١٩٥٥ كان يميل ناحية اليسار الاشتراكي العلمى بصورة ملحوظة . وانعكس ذلك على صفحات مجلة توجهها الأهداف السياسية المباشرة ، بأن كان المقال الرئيسى في ذلك العدد الخاص ، للناقد الاشتراكي محمود العالم حول « الشعر المصرى الحديث » . وهو في اعتقادهى الجزء الثالث من تخطيط المجلة بعد الإنتاج الشعرى أولاً ، والحركة النقدية المرافقة له ثانياً ، ثم ذلك المناقست التاريخى الذى اتخذ فيه العالم من الشعر المصرى خامه للبحث ، ولكنه قصد أساساً إلى ترسيخ قواعد « الرومانسية الاشتراكية » وفق نظرية شاملة في النقد الأدبى . وهذا هو الفرق بين دراسة محمود العالم وبقية الدراسات

في نفس العدد حول الشعر السورى أو العراقى . فالحق أن مقال العالم يصوغ منهجاً في الرؤية النقدية للشعر أكثر مما يدرس واقع الشعر المصرى الحديث . ومن هنا تنبع أهميته التاريخية التالية لأهمية بلوتلاند ، لأن العالم في صياغة هذا المنهج كان تعبيراً نقدياً أصيلاً عن تيار شعرى زاحف باسم الاشتراكية ، ولأن العالم التزم بهذا المنهج طيلة حياته النقدية ، ولأن العالم بهذا المنهج قد أثر تأثيراً واضحاً في مسار الحركة الشعرية الحديثة . ولو أن محمود أمين العالم كتب هذا المقال المطول خصيصاً لمجلة « الآداب » في عددها الممتاز ، لما كان عليه أى غبار ، ولكن مسارحته بنشر المقال في كتاب نقلى مشترك مع الدكتور عبد العظيم أنيس تحت عنوان « في الثقافة المصرية » هو الذى يؤكد الأهمية التاريخية التى نضفيها على هذا المقال بغض النظر عن إدراجها للنشر في ذلك العدد الخاص المنظم كجبهة فكرية للأدب الجديد ، سواء كان قوياً أو اشتراكياً . فنشر المقال في « الآداب » هو تمثيل للفكرة الاشتراكية في الأدب داخل إطار الجبهة ، ونشره بعد ذلك في كتاب له طابعه المذهبي المحدد يجعل منه مانفتت الاشتراكية الأدبية في حقل الشعر .

ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاً أن الواقع السياسى للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية ، والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائى العفوى لذلك الصوت . والفرضية الثانية هى إن « الشكل الجديد » أو « وحدة التفعيلة » هى الفارس الذى طال غيابه ، وما إن أقبل حتى أنقلد شعرنا إنقاذاً أبدياً .

هناك إذن فرضية فكرية ، وأخرى فنية .. وكلاهما فيما أرى متلازمان ، مكملان لبعضهما البعض . الفرضية الأولى تقول إن شعرنا المصرى نشأ في بدايته ركيكاً كمعارك العلماء ، مفككاً كاحتجاجات التجار ونحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارياً - أخيراً - كالحركة العرابية ، حزناً بالغ الحزن كهذا المصير الذى انتهت إليه . ولقد عبر البارودى أصدق تعبير عن الطبقة الحاكمة الجديدة في طريقها إلى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب . فالبارودى في الحقيقة - يقول العالم - لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التى كانت تتحرك بها الثورة العرابية ، وإنما عبر عن تلك الفئات العليا من

كبار الملاك والتجار والعلماء . وخلال المرحلة الطويلة منذ افتتاح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » تحقق للشعر المصري - في رأى العالم - ثلاثة تيارات : كان شوق وحافظ وعمرم ونسيم ومطران المنابر الداعية لحزب الأمة . وقد تمسك شعراء هذا التيار الأول بالصياغة التقليدية ، إلا أنهم تمكنوا من تطوير قيمها في حدود اللفظ والمعنى فحسب . وإن احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة ، مع استحداث تغييرات جانبية وإن لم تكن حاسمة . والتيار الثانى بقيادة شكرى والعقاد والملازى ، وفيما بعد أبى شادى ، يمثلون الفئات الصغرى من الطبقة الوسطى ، وقد حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة التى تخصص فيها الأولون . وحاولوا التعبير عن همومهم الذاتية ، ولكن في نسج تحليلى أقرب إلى الصياغة التقليدية أوقعهم في برائن الازدواجية بين الفكر والحس في العمل الشعرى . وكان أبو شادى مرشحاً - عند عمود العالم - لأن يتولى عرش التعبير عن كفاح الشعب المصرى ١٩٤٦ لولا قنوطه الذى تغلب عليه بفراره من المعركة في ذلك التاريخ نفسه . غير أنهما إن أقبلت معارك شعبنا الواحدة تلو الأخرى ، مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد في الشعر المصرى يقوده مناضلون حقيقيون من أمثال كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الشرقاوى . جمع هذا التيار بين التعبير التقليدى العام والتعبير الذاتى ، أى أنه كان بمثابة « المركب الجديد » من العنصر الإيجابى في التيار الأول ، والعنصر الإيجابى في التيار الثانى . وتبلورت القيم الشعرية لهذا التيار في نماذج صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكمال نشأت وصف طويل من الشعراء المصريين . تبلورت هذه القيم في بضع نقاط حددها العالم هكذا : التعبير بالصورة تعبيراً بنائياً ، الجمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، زوال الازدواج بين الحس والفكر أو بين العقل والشعور ، سعة الانتشار الجماهيرى ، الاشتراك الفعلى في عمليات الكفاح الوطنى . هذه النقاط هى جماع الفرضية الثانية ، الفرضية الفنية . ويختتم العالم دراسته أو منهجه الجديد بقوله : « ليكن تناولى السابق مجرد فروض تمهيدية نجس بها واقعنا الشعرى الحديث » .

إن الفرضية الفكرية الأولى تقول بميكانيكية التفاعل بين الفن والواقع . فالشعر

عند أصحاب هذه الفرضية هو المنتوب النشط في مجالس النواب وميادين القتال ، يعلن في تكوينه شكلاً ومضموناً حدة الأزمات والمخازم والانتصارات فور حدوثها حتى ليصبح سجلاً تاريخياً أميناً . ولقد تسببت هذه الرؤية النقدية في أن تتحول آلاف « القصائد » إلى مستوى المنشورات السياسية أو صحف الحائط . فبالرغم من بديهية العلاقة الوثيقة بين الفكر والواقع ، إلا أن المنطق الجدلي لا يتصور قيام هذه العلاقة بصورة ميكانيكية . أولاً لأن الواقع ليس هو الواقع السياسي فحسب ، وليس هو الواقع الموضوعي فقط . الواقع حركة معقدة مركبة من ملايين العناصر والجزيئات ، بحيث أن اختصاب أحد هذه العناصر بعزلها عن بقية الجزيئات المتشابكة يؤدي إلى اغتيال الواقع بمعناه الحى العميق . كذلك فإن تجادل الواقع الذاتى لفردية الشاعر اغتيال لأحد جوانب الواقع العام المنعكس في عملية الخلق الفنى .

هذا من ناحية « الواقع » ، أما من ناحية « الفن » فإن فرضية العالم تقوده إلى عكس مبتغاه ، فهو من حيث أراد أن يكون للشعر دوراً قيادياً في حياة الناس ، يقيم فرضيته أساساً على سلبية واضحة في العمل الفنى تجعله مجرد « عاكس » للواقع الخارجى ، مجرد صدى للصوت كما قلت . وليس هذا المفهوم إلا واحداً من النتائج النظرية والتطبيقية للفرضية السابقة . فالشعر — والفن عموماً — ليس مجرد قابلة تستقبل الوليد القادم ، وإنما هو تراث تاريخى وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الإنسانى العام ، وقوام رؤى متفاعلة على الدوام مع بقية العوامل الصانعة للنشاط الإنسانى ككل . ولا يمكن لمثل هذا العنصر الإيجابى الفعال أن يكون مجرد « قالب » يصب فيه الواقع « مضموناً » ما . إن الفرضية الميكانيكية هى التى أدت في خطها المستقيم إلى هذا التصور الآلى المبتر لطبيعة العمل الفنى بتقسيمه إلى شكل ومضمون . وهنا بالتحديد يأتى دور « العلاقة بين الفن والواقع » فإذا كان هذا الواقع ليس هو الواقع السياسى فحسب ، وإذا كان الفن ليس أداة سلبية طيعة بين أنياب الواقع ، فإن العلاقة « الجدلية » بينهما هى التفاعل الحر بين المكونات التراثية لفن الشعر مثلاً ، والاتجاهات المختلفة لهذا الفن في بقية أنحاء العالم ، وطبيعة التكوين الذاتى المستقل لفردية الشاعر من حيث مؤهلاته الذهنية وخبراته الجمالية وقدراته النفسية وغير ذلك من خصائص يشارك

بها في معركة الحضارة التي يتنسم تياراتها ومكوناتها وصراعاتها . ومن ثم لا يعود الشعر «صورة» للأصل بل هو جزء من الأصل لا يتجزأ ، ليس بوقاً هائلاً للثورة ، ولكنه جزء متمم بالضرورة للملامح العامة والتفصيلية على السواء . إن المنهج الجليل يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص في حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التي لا تفرق بين «نوعية» الشعر كنشاط إنساني مختلف كيميائياً عن بقية النشاطات الأخرى بالرغم من تفاعله معها . وهذه هي قيمته الحقيقية ، إنه ليس رد فعل ، ليس انعكاساً ، وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . هو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من «الانحطاط» الحضاري الشامل أيضاً ، جزء وليس صوتاً أو بوقاً ، ومن هنا مسئوليته وحرية معاً . فلأنه «جزء من» نستطيع حضاريّاً أن نحاسبه ، أما إذا كان «انعكاساً لـ» فبأى حق نحاسبه ؟ علينا حينذاك أن نحاسب الأصل لا الفرع . وما دام الأصل هو السياسة ، فليس لنا مطلقياً أن نقيم دعائم «نقد الشعر» .

تلك هي الخاتمة الطبيعية للقول بميكانيكية العلاقة بين الفن والواقع . ومعنى ذلك أننا حين نقول بثورية الشعر لا ينبغي أن نطرح القانون الجليل في التمييز بين العام والخاص جانباً ، فنخلط بين ثورية ظاهرة لها نوعية مستقلة كالسياسة ، وثورية ظاهرة ذات نوعية لا تقل عنها استقلالاً كالشعر . فإذا كانت الثورة السياسية تتبدى في مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع إلى أمام ، فإن الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة أخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث والتجارب المعاصرة على حد سواء . لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة ، وبين ثورات الفن . ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة . فكما أن الدستور أو الاشتراكية أو الاستقلال انتصارات سياسية واجتماعية محض ، فإن هناك إنجازات شعرية محض ، تحقق للشعر ثورته الخاصة به ، المتفقة مع طبيعته الذاتية ، والمشاركة من منبرها الخاص ونوعيتها المستقلة في التيار الثوري والحضاري العام . تماماً كثورة أحد العلوم الطبيعية في المعمل ، قد يصل إلى اكتشاف جديد هو في ذاته ثورة علمية ، وإن شارك في نهاية المطاف في ثورة الإنسان . ولكنه ليس انعكاساً

ورد فعل ، بل هو مشاركة الند للند . ربما كانت لغة العلم التى تختلف جوهرياً عن لغة الأدب هى التى تمحيه من دعاة الفرضية الميكانيكية ، ذلك أن التجربة العملية والمعادلة الرياضية لا تستطيع بحكم « صورتها » الشكلية أن تكون بوقاً لأحد أو هتافاً لشئ . أما « الكلمة » - عماد الأدب - فقد أغرت أولئك الدعاة باتهاك استقلالها النعوى عن الكلمة السياسية . وهذه هى النقطة التى تستدرجنا إلى مناقشة الفرضية « الفنية » الثانية . إن ميكانيكية الفرضية الفكرية تستكمل مقوماتها التطبيقية فى « شكلية » الفرضية الثانية : « وحدة التفعيلة » هى الفارس المنقل للشعر العربى من الرثابة والإملال والجمود . ولو أن وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوق أو البارودى أو مطران لاستطاعت أن تغير مسار الشعر العربى منذ أواخر القرن التاسع عشر . لننس مؤقتاً أن هذه الفكرة تتناقض بصورة صارخة مع الفكرة السابقة التى تجعل التجديد فى الشعر أو الجمود فيه رهناً بتحركات السلطة بين زعماء الشعب وعملاء الإقطاع والاحتكار والاستعمار . ما يعنينا هنا هو أن هذه الفرضية الشكلية تتناقض مع المنهج الجليلى رائد قوانين الحركة . فلو أننا أبصرنا الظاهرة فى حركتها لاستطعنا أن ندرك فى وحدة التفعيلة عنصراً من عناصر التحول الكيفى الجديد فى القصيدة العربية كمحصلة تاريخية لآلاف التراكمات التجديدية والاجتهادية التى عرفها الشعر العربى . فهى بذلك امتداد ومقدمة لا أكثر ، بمعنى آخر هى - ومعها بضعة عناصر أخرى - تشكل بناء مرحلة ثورية جديدة فى الشعر الحديث ، ليست بالمرحلة النهائية .

وقد تكاثفت الفرضية الميكانيكية فى الفكر مع الفرضية الشكلية فى الفن بما تتسم به من سكونية وحتمية وثبات ، فى خلق جبل كامل من أبناء الشعر « الجديد » يتبنى « موضوعات » الثورة والتحرر والاشتراكية ، ويلتزم بوحدة التفعيلة فى بناء مرسل . ولا ريب فى أن هذا الجليل قد أدى دوراً بالغ الأهمية فى تطويع اللغة العربية لمقتضيات روح العصر ، وفى إشاعة الحيوية الدافقة بين أبيات القصيدة المفتوحة . وهو بذلك الدور شارك على صورة ما فى المد الثورى ، ولكنه لم يستطع المضى فى طريق الثورة الشعرية الجديدة . ذلك أن الانقسام الكائن فى باطنه بين معنى الشكل ومعنى المضمون ، وبين الواقع والفن والعلاقة بينهما ، الانقسام الذى تسببت فيه إلى حد كبير الفرضيتان الشكلية والميكانيكية ،

قاده إلى التدهور التدريجي ثم آل إلى نهايته المتوقعة : الجحود والانحطاط . ولم يبق شاعر واحد ممتاز ممن بدأوا حياتهم الفنية تحت لواء هذا الاتجاه إلا وقد غير مسار حياته الشعرية إلى آفاق الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، من أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي . بل إن محمود أمين العالم — وكان أعظم ممثلي هذا الاتجاه وما يزال أكثرهم وعياً وثقافة وأصالة — أقبل بعد غيبة طويلة يقول في أحدث مقال له بشرته مجلة « المصور » المصرية عام ١٩٦٦ تحت عنوان « أين الجليل في الشعر الجديد » : « أنا أصلي من أجل رؤيا شعرية جديدة ، الشعراء جميعاً يتحدثون عن السد العالي هذه الأيام ولا أحد يبني السد العالي بشعره وفي شعره ، أنا لا أحس بضرورة ما أقرأ من شعر الشعراء في بلادى هذه الأيام » إلى بقية ما جاء في هذا المقال الحزين . لعل محمود يشعر بفداحة المسئولية ، فهذا الجليل هو حصاده البكر ، ولكن أصالة الناقد تدفعه إلى أن يتجاوز نفسه بصفة دائمة .

أقبل عام ١٩٥٦ في قمة المد الثوري العربي على أثر مغامرة السويس العدوانية الفاشلة . وكانت قد ظهرت في مصر على التوالي مجلة « الرسالة الجديدة » ومجلة « الأدب » من الأشكال الإقليمية لإقامة الجبهة بين الجديد والقديم . ولكن اندفاع الأولى إلى المرولة الصحفية ، واندفاع الأخرى إلى النقيض المقابل وهو التزمّت الأكاديمي ، لم يمنحهما الفرصة للازدهار إلا حوالي ١٩٥٦ حين التفت جميع تيارات الفكر العربي حول الثورة ضد الاستعمار ، غير أن نبضة الحياة هذه ما لبثت أن آلت إلى السكون ، فاحتجبت « الرسالة الجديدة » وضاعت دائرة ذبوع « الأدب » إلى درجة تقرب من الاحتجاب ، لأنهما لم يستوعبا الأبعاد الحقيقية للثورة . وانفكت عرى الجبهة المصرية بين اتجاهات الشعر الحديث . وقامت بهذا الدور في صورة من الصور الصحافة اليومية كجريدة « المساء » و « الجماهير » والصحافة الأسبوعية كجلى « روز اليوسف » و « صباح الخير » . إلا أن اقتصار هذه المنابر على الإنتاج المصرى لم يمنع الحركة الشعرية الجديدة مناخاً صحياً للتفاعل على أعلى مستوى . فالعطاء المصرى الجديد كان وما يزال من الندرة بحيث أنه لا يستطيع الحياة بالاكتماء الذاتي ، بمعزل عن روافد الشعر العربى في بقية أنحاء المنطقة . لذلك كان لبنان هو المرشح دائماً للقيام بهذا الدور

اللى جعل طه حسين يفجر حوالى ذلك التاريخ قبلته الطريقة ، وهى أن زعامة الأدب قد انتقلت من القاهرة إلى بيروت .

غير أن بيروت هى الأخرى كانت تمضى فى طريق مختلف . فما إن انتهت مرحلة تثبيت الاستقلال وتدعيم الثورة الوطنية بعد العدوان الثلاثى حتى آذن التطور الاجتماعى بمرحلة جديدة فى تاريخ الثورة هى الإرهاص بالثورة الاشتراكية ، فأقدم الشعراء والمفكرون الاشتراكيين على إصدار مجلّتهم « الثقافة الوطنية » . ومن ناحية أخرى كان قد مضى على التجربة الجديدة حوالى عشر سنوات حين تفتحت آفاق الشعراء الجدد على الرؤيا الحديثة فى تكاملها واقتربها من الجوهر الحقيقى للشعر ، فأذنت المرحلة الثورية الجديدة بصدور المجلة الشعرية المتخصصة والرائدة مجلة « شعر » التى ظهر العدد الأول منها فى مسهل عام ١٩٥٧ .

فى ذلك التاريخ إذن ، كانت هناك ثلاثة منابر رئيسية لحركة الشعر « العربى » الحديث : « الآداب » و « الثقافة الوطنية » و « شعر » . وقد آثرت أن أضع كلمة العربى بين قوسين لأنى سأضطر إلى تجاهل المنابر الإقليمية فى جميع أنحاء الوطن العربى . بالرغم من أن بعض هذه المنابر « كروز اليوسف » و « صباح الخير » فى القاهرة بلغ درجة عالية من النضج والعمق والأصالة حين أتاح الفرصة لشعراء العامية المصرية جنباً إلى جنب مع الشعراء القوميين والاشتراكيين . ولكنى أعتمد أن الإطار العربى العام للحركة الشعرية الحديثة هو المعيار التقريبى شبه الوحيد لقياس المستوى الحضارى لشعرنا فى ظل أنسب الظروف ملائمة لنموه وتطوره ، ظروف التفاعل الصحى الحر بين أعظم نماذجها التى أبدعتها القريحة المصرية والعراقية والسورية واللبنانية والسودانية فى بناء رؤيا عربية جديدة كمرحلة تمهيدية إلى المشاركة الفعالة فى بناء الرؤيا الإنسانية الجديدة .

ظلت « الآداب » منبراً للاتجاه القوى ، وأفسحت « الثقافة الوطنية » أغلب صفحاتها للاتجاه الاشتراكى عملياً وعالمياً . ولا بد لنا فى هذا الصدد من أن نسجل لهذه المجلة ريادتها فى تبني التجربة العالمية فى الشعر ، مهما انحصرت هذه التجربة فى نماذج البلدان الاشتراكية ، أو نماذج الاشتراكيين فى بلاد الغرب . كانت هذه الخطوة من جانبها إضافة ثورية جديدة العرفت بواسطتها الرقعة الواسعة من المثقفين القارئين بالعربية وحدها ، على أحدث ما كتب أراجون ولبلوار

وبابلو نيرودا وناظم حكمت ، إلى عديد من الدراسات الجادة العميقة حول القضايا والمشكلات التي تواجه هذا الشعر في الخارج . كانت « الآداب » في عددها الخاص بالشعر الحديث قد اختصت الشعر الغربي بأربع مقالات نقدية كتب إحداها توفيق صايغ عن الشعر الإنجليزى الحديث ، وكتب الثانية جبرا لإبراهيم جبرا عن الشعر الأمريكى ، وكتب ليليا لاهرنبورج عن الشعر الروسى وصلاح ستيتية عن الشعر الفرنسى . ولكن هذه المقالات لم تشكل اتجاها من المجلة نحو تبصير شعرائنا وقرائهم ونقادهم بأحدث منجزات الرؤيا الشعرية في الغرب . ولا شك أن « الثقافة الوطنية » قد اتجهت هذا الاتجاه لارتباط شعرائها فكرياً بنظرية عالمية لما انعكاساتها الفلسفية على تكوين الرؤيا الفنية عند الشعراء المؤمنين بها . ولكن ما لاشك فيه أيضاً أن الرؤيا الاشتراكية عند شعراء الغرب جزء لا يتفصل عن الرؤيا الحديثة في التراث الغربى المعاصر ، لما يشتمل عليه هذا التراث من من وحدة حضارية عميقة الجذور . لذلك كانت غاية « الثقافة الوطنية » بترجمة الدراسات النقدية والنماذج الشعرية عن عمالقة الشعر « الاشتراكي » في أوروبا الشرقية والغربية أن تحقق في واقع الأمر أهدافاً ثلاثة : تحقق أولاً ، انفتاحنا - المتأخر نسبياً - على النافذة الشرقية، بعد أن ظلت النافذة الغربية هي النافذة الوحيدة التي نطل منها على الثقافة الأوروبية . وتحقيق ثانياً ، للشعراء العرب المتمين إلى الاتجاه الاشتراكي، نماذج تطبيقية ممتازة جنباً إلى جنب مع المشكلات النظرية التي يواجهها هذا الشعر . وتحقيق ثالثاً، للشعراء العرب من جميع الاتجاهات، مستوى عالياً من التثقل والعنى بخبرات إحدى التجارب العظيمة في الشعر الحديث . وقد ساندت بعض دور النشر الاشتراكية في بيروت واتجاه « الثقافة الوطنية » بإصدار مجموعة من الكتيبات حول أراجون وناظم حكمت ولابلور ونيرودا ولوركا . واقتصرت دار « الآداب » على نشر المجموعات الشعرية الجيدة لننازك وعبد الصبور وفدوى وحجازى وفزار .

والحق أن العشر السنوات التي مضت على التجربة الجديدة كانت قد أنضجت كبار شعرائها كما قلت بحيث أنهم راحتوا يطرقون في عتف أبواب الرؤيا الحديثة البعيدة عن تورم الاتجاه القوى والاتجاه الاشتراكي معاً . ولم يعد هناك شاعر واحد كبير يستطيع مواكبة التطور الحضارى في بلادنا ضمن ذلك الإطار الضيق ،

إطار «الرؤية الفكرية» . وأضحى من الضروري أن تقوم جبهة جديدة على غير تلك الأسس المرحلية الواهنة ، وكان لا بد من منبر جديد ، يحمى التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة ، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية إلى أبواب الرؤيا الحديثة للشعر والعالم . وقد حاولت مجلة «شعر» اللبنانية أن تكون هذا المنبر الجديد ، ولكن ظروفًا عديدة حالت بينها وبين الاستمرار ، فاحتجبت عام ١٩٦٤ بعد أن أدت خلال سبع سنوات دوراً هاماً في ترسيخ مفهوم «الحداثة» في الشعر وفنقه . . وفي مواكبة مجلة «شعر» البيروتية ، كانت القاهرة تحاول أن تجمع أشعات السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية في وحدة خصصت لنفسها منبرين هما «الشهر» و «الكاتب» ترافقهما حركة نقدية عمادها ذلك الجليل الذى يبدأ بمنثور والسحرق وينتهى بأنور المعداوى وعبد القادر الققط ، الجليل الذى تربى بين أحضان الحركة الرومانسية في الشعر المصرى المعاصر .

وسواء كانت فكرة «المس» عند مندور أو «الأداء النفسى» عند المعداوى من الأفكار التقليدية في نقد الشعر آنذاك ، إلا أن هذا الجليل قد تكون على نحو يجعل تغيره النوعى شبه مستحيل ، وإنما هو يبذل كل ما لديه من قوى وإمكانات لتجاوز نفسه في حدود ذلك الإطار التاريخى لتجاربه مع الشعر والحياة . فطاقته على تجديد ذاته والتلبس برؤية جديدة محدودة بتلك التخوم التى تلتقى عندها الروح الرومانسية مع الحفاظ التقليدى على التراث . لذلك يصبح طه حسين حين يقول عام ١٩٥٧ في جريدة «الجمهورية» : « ليس على شبابتنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا توافرت أمزجتهم وطباعهم ولا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين» أكثر تقدماً من كلمات مندور في نفس التاريخ تقريباً حين يقول : «إن الشعر لا يمكن أن يتخلص من الوزن، أى من الموسيقى، هل لا يمكن أن يتخلص من أسلوبه الفنى الخاص ولغة تعبيره المتميزة التى تقوم على التصوير البيانى ، وإلا أصبح ثراً وفقد كافة عناصره الجمالية» . وقد أوضح هذا رأى مفصلاً عام ٦١ (بالعدد ٥٨ من «المجلة» القاهرية) حين أكد أن التنوير الذى حدث في شكل البيت وشكل القصيدة إنما نبع لا من تغير اللق الجمالى وحده ، بل من تغير المضمون الشعرى

وطرائق التصوير والتعبير أيضاً . وأنهى ما كان يصده من رد على زكى نجيب محمود قائلاً : « لا أريد أن ننبذ القالب التقليدي بل كل ما أطلبه هو أن نفتح صدورنا ليعيش إلى جواره القالب الجديد الذى كثيراً ما يفضل في عدة مجالات من مجالات القول الشعرى . ويا ويلنا ممن يزعمون أن باب الاجتهاد قد أقفل » . ذلك إذ أن هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه أكبر نقاد ذلك الجيل : التعايش السلمى مع الرجعية الشعرية والمطالبة بشرعية حق « الاجتهاد » . لا ينبغي أن نتجاهل ونحن بصدد تقييم هذا « الحد الأقصى » لجيل مندور أن المناخ الشعرى في مصر يختلف إلى درجة كبيرة عن مناخه في لبنان . المناخ الشعرى في مصر يسيطر عليه حتى ١٩٦٦ الوجه الرسمى الممثل فى المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام ، ولجنة الشعر بصورة خاصة . الوجه الرسمى للشعر فى هذه المؤسسات يتخلف عن الثورة السياسية والاجتماعية فى النوع والكيفية لا فى الدرجة أو المستوى .

ثورتنا تبدأ من خطوة التحرر والاستقلال طريقاً شاقاً طويلاً نحو الاشتراكية . ثمة هوة واسعة بين الثورة ، والوجه الرسمى لها فى الحقل الأدبى ومن أهم مجالاته فن الشعر باسم الدين والقومية والتراث . ولكن الانتصار الحقيقى للشعراء الجدد ، أنهم تمكنوا من « سحب الأرض » من تحت أقدام الوجه الرسمى ، وألقوا بأصحابه فى منطقة « اللاوجود الشعرى » بعيداً عن أذواق الجماهير التى تفتحت أخيراً - بعد نضال أكثر من عشر سنوات - على هذا اللون المستحدث من ألوان الشعر . ولم تتمكن لجنة الشعر من كسب شبر واحد فى أرض المعركة الحقيقية ، فالتجتهت بكل ثقلها إلى الباب الخلفى حيث يستطيع العقاد أن يحول الشعر الجديد إلى لجنة النثر « للاختصاص » فتمنع عنه جوائز الدولة ، وحيث يستطيع العقاد أن يهدد بتقديم استقالته إذا التحق عبد الصبور وحجازى بالوفد الرسمى إلى مهرجان الشعر بدمشق ، فيحال دونهم والسفر . . . وهكذا كان وما يزال المناخ الشعرى فى مصر من أكبر العوائق فى وجه كل تغيير ثورى . لذلك كان جيل مندور والسحرقى والقط والمعداوى جيلاً تقليماً إلى حد كبير بالرغم من كل التحفظات التى يمكن أن تؤخذ عليه . فقد كان لهذا الجيل من ناحية « رسمى » فى المؤسسات الرسمية والمجالات الشعبية على السواء . كانوا ، إما أساتذة فى

الجامعة أو من كبار العاملين بوزارة الثقافة ، وكانوا من كبار النقاد المعترف بهم من المابر التقليدية الراسخة كالثقافة والرسالة القديمتين ودور النشر الكبرى . لذلك كان مجرد وقفهم إلى جانب الشعر « الجديد » موقفاً تقديماً بحد ذاته ، جازافوا من أجله بمختلف أشكال ارتباطاتهم الرسمية وغير الرسمية .

ولعله من أولى مظاهر التقدم الثورى لهذا الجيل ، الكتاب الرائد الذى أصدره مصطفى السحرى فى كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٥٧ إبان انعقاد المؤتمر الثالث للأدباء العرب بالقاهرة ، تحت عنوان « شعر اليوم » . وهو أول دراسة تقييمية شاملة لظاهرة الشعر « الجديد » أو « الحر » . ولا ريب أننا اليوم نستطيع أن نرصد « لشعر اليوم » الكثير من المآخذ ، إلا أنه كان يمثل حينذاك أحد أحنحة الجبهة الشعرية الحديثة فى إطار « رابطة الأدب الحديث » التى يقوم السحرى برئاستها إلى الآن . ويلتقى السحرى مع مندور فى دعاه بالصياغة والمضمون حين يقول : « ولا يهم فى اعتقادنا نوعية الصياغة مقفأة أو متحررة لأن الصياغة وسيلة لا غاية ، إنما المهم أن نظفر بشعر حقيقى » ويلتقى مع المعداوى - وهو من أوائل القائلين بالالتزام - حين يؤثر الشعر الواقعى « الشامل فى واقعيته » على الشعر الواقعى « الذى يتمذهب بمذهب بعينه » . ويرفع راية الجبهة فى الإلحاح على أن يكون مضمون الشعر هو « مشكلات العصر واتجاهاته » . ويستكمل الدكتور عبد القادر القط معلم الطريق إلى جبهة حديثة للشعر تعتمد الحقيقة الموضوعية ولا تزيفها باسم الالتزام . ومن ثم يكتب فى مقدمة ديوانه « ذكريات شباب » أن الشعر الجديد لم يلبث أن تحول فى معظمه إلى نثرية مسرفة وقالبية واضحة وتقريرية مباشرة . ثم يصبح الشعراء الجدد يمثل التراث ، تمثل المعاناة والتجريب لا تمثل القراءة العابرة حتى يتمكنوا من السيطرة على أدوات الوزن واللغة . ويلتقى مع السحرى من زاويتين ، أولاً ما كانت عليه دعوة النقاد إلى أدب واقعى من تعسف ودفع « للأدباء إلى تزييف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع » والزاوية الثانية أنه ليس مطلوباً من الشعر أن يكون « مجرد تسجيل للأفكار ، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه بحيث تنفذ إلى نفسه

فينفعل بها وتستقر في وجدانه فتؤثر على نظرتة إلى الحياة وإدراكه للأشياء » .

وقد تابع كل من مندور والسحرقى والقط والمعداوى حركة التجديد الحديثة في الشعر، متابعة جادة متعمقة ، تجمع بين أصالة حسهم الرومانسى المرفه وحرصهم التقليدى على التراث وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقّه في التعبير ووقوفهم ضد التطرف أو الجحود . وقفوا جميعاً بانسجام كامل مع تكوينهم النفسى والذهنى ، ضد مظاهر الرؤيا الحديثة في الشعر كالاستغراق في الرمز والأسطورة مما « ينحرف » - حسب فهمهم - بالشعر إلى غموض الطلاس والألغاز . لهذا كان رفضهم حاسماً لتطور صلاح عبد الصبور الأخير ، شعر السياب وأدونيس وتحليل حارى وعقبن مطر وأمثالهم . ولكنهم أيضاً وقفوا صفاً واحداً ضد السلفية الجديدة حين أسفرت عن وجهها نقدياً في كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » . وباستثناء الذكورة عائشة عبد الرحمن لم يقف ناقد واحد ذو أهمية إلى جانب هذا الكتاب .

ولم يكن « قضايا الشعر المعاصر » سوى المناقشة الثالث بعد لويس عوض ومحمود العالم . وكانت الملائكة قد وصلت إلى أن « الفطرة العربية السليمة » هي الالتزام الصارم بأوزان الخليل ، ونسيت أن المحاولة الجديدة ليست في تطبيق أوزان الخليل وإنما في استخلاص القوانين الجديدة للأنغام الجديدة التي اكتشفها الشعراء الجدد . وقد فسرت الدعوة إلى الشعر « الحر » بأن هذا الاصطلاح يعنى ما تقصده حرفياً من كلمة شعر «لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه » وهو حر « ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل » . هذا ما انتهت إليه نازك ، وبينما أرادت له أن يكون منافست نظرى للشعر « الحر » فإنه في الواقع جاء متأخراً عندما دخل هذا الشعر مرحلة الدبول والشيخوخة ، وأضحى الكتاب قريباً من الدفن الجنازى الذى يصوغ النهاية الأسيئة التي أدعوها بالسلفية الجديدة .

وبعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » بعامين ، أى في ١٩٦٤ ، صدر كتاب آخر من بيروت لخليل كمال الدين هو « الشعر العربى الحديث وروح العصر » . وهو كتاب يربط عند الخلود التي سبق أن رسمها من قبل محمود العالم بأستاذية واقتدار . وهو من زاوية أخرى ، يرسم في وضوح التناقض بين السلفية

الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، كلاهما. يهشم العمل الفني : السلفيون باسم الشكل ، والاشتراكيون باسم المضمون وعندما صدر كتاب الدكتور محمد النوبى فى نفس العام تحت عنوان « قضية الشعر الجديد » كانت قد اكتملت بهذه الكتب الثلاثة لئلا تترك، وكال الدين، والنوبى، معالم الخريطة الشعرية لحركة «التجديد».

والقيمة الأساسية لكتاب النوبى تنبع من أنه ثمره معركة موضوعية بين الرؤيا الحديثة فى الشعر ، وبين السلفية الجديدة ممثلة فى معالجة نازك الملائكة لقضية الشعر « الحر » . وقد دارت رحى هذه المعركة على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية، وبين جدران معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة . وكانت مجلة « الثقافة » وقتذاك ضمن بقية إدارات المجلات التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومى من المنابر الطيبة التى تحقق مستوى موضوعياً لائقاً بمعارك الفكر . وينطلق الدكتور النوبى فى كتابه القيم من مشكلتين يعدهما المقلمة التهيدية اللازمة لمواجهة أى قضية نقدية فى حقل الشعر الحديث ، وهما : اللغة والموسيقى . وهو يخطو مع الرؤيا الحديثة خطوات واسعة حين يرفض من الرؤية الفكرية للواقع والفن ، المطلق فى الشكل والراث ، ولكنه يتوقف حائراً أمام المطلق الموسيقى . لذلك من حيث المطلق فى الشكل يرفض أن تكون أوزان الخليل هى الجامعة المانعة للموسيقى الوجود كما قالت افتتاحية بلوتلاند منذ خمسة عشر عاماً ، ومن ثم فهو يقترح نظام « النبر » الموجود ببعض أنماط الشعر الإنجليزى من قبيل التجربة لاكتشاف أشكال جديدة . ومن حيث المطلق فى التراث يؤكد على أهمية لغة الحديث اليوم سواء فى مستواها اللغوى والمعقد عند إليوت ، أو فى مستواها الطبقي الواضح البسيط عند صلاح جاهين . غير أنه من حيث المطلق فى الموسيقى ، يتردد كثيراً أمام ما يطلقون عليه « قصيدة النثر » . وهو لا يقف فى تردده مع الدعاوى السياسية التى تطلقها السلفية الجديدة ، ولكنه يقف إلى جانب الكثير من نقاد الغرب فى موقفهم « الفنى » من هذه الظاهرة الشعرية الجديدة .

وبالرغم من تلك عرى الخطوط الأمامية لجهة الشعر الحديث ، فإن أملاً جديداً لمع فى الأفق مع كانون الثانى (يناير) عام ١٩٦٤ حين صدر العدد الأول من مجلة « الشعر » القاهرية . وتبان لى شرف الاشتراك شخصياً فى الإشراف

على تحريرها مع الدكتور عبد القادر القط . وإننى لأجد حرجاً كبيراً فى سرد التفاصيل الدقيقة التى أحاطت بمولد المجلة وسقوطها ، أرجو من القارئ أن يعفىنى منه ، ولو مؤقتاً . لهذا أكتفى بحط واحد عريض هو أن «الأمل» الذى تجدد فى ظهور «الشعر» كان مبعثه الإيمان العميق بضرورة «الجبهة» إطاراً منبرياً لحركة الشعر الحديث . وأنه لم يثن الأوان بعد لأن يستقل أحد التيارات المشاركة فى الجبهة ، ليتخذ لنفسه منبراً خاصاً . إلا أن علاقات القوى التى تخيم على المناخ الشعرى فى مصر لم تالت أن انحرفت «خارج» مجلة «الشعر» انحرافاً يمينياً خطيراً . كانت المجلة بالف ، قد فتحت صفحاتها جديداً لمختلف الاتجاهات المتصارعة فى الشعر والنقد من الدناد ومحمود حسن إسماعيل إلى بدر شاكر السياب ومحيى الدين محمد موروأ بالنويى والقط وعز الدين إسماعيل . لم تنشر بالعامية حرفاً ، ولكنها نشرت تقييماً لشعر العامية ، لم تنشر من قصائد النثر سطرأ ، ولكنها نشرت تقييماً لقصيدة النثر . وكانت تتوخى فيما تقدمه للاتجاهات التى لا ننشر إبداعها الفنى أن تنشر الدراسات النقدية عنها بأقلام تتعاطف معها . وذلك حتى نستطيع أن نوفق بين الشكل الرسمى وأهداف الجبهة . فإن صدور مجلة أدبية عن الدولة ، مهما كان اتجاه الإشراف المباشر على التحرير، فإنها تلتزم إلى حد كبير بذلك الشكل الرسمى .

لقد أمست المجموعة الشعرية هى المنبر الرئيسى لصوت الشعر العربى الحديث . معنى ذلك أن الظاهرة الشعرية فى بلادنا وصلت إلى مرحلة التفرد التام والتبلور الكامل . وليس هذا صحيحاً ، فتلك ظاهرة كاذبة ، وإنما نحن ما نزال موضوعياً فى مرحلة «الجبهة» التى تجعل من المجموعة الشعرية أحد العوامل الثانوية المساعدة ، وليست العامل الرئيسى الموجه . فالجبهة تحقق مستوى من التفاعل والصراع ما زلنا فى حاجة إلى نتائجه . أما المجموعة الشعرية فهى الصياغة النهائية لهذه النتائج . فإذا تقول لنا المجموعات الشعرية الصادرة فى بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق ؟ إنها لا تفعل أكثر من إبراز التيارات الفكرية والفنية التى تمثلها ، بمعنى آخر تؤكد حاجتنا إلى أوسع وأنضج أشكال الجبهة من جديد . لا بد من مفهوم جديد للجبهة ، يحقق مستوى جديداً للصراع . هذا ما تؤكد الاتجاهات الرئيسية فى حركة الشعر الحديث ، من خلال أهم المشكلات التى واجهتها حتى الآن .

الفصل الثالث

النجاة السهم لحركة الشعر الحديث

ومن جديد يلوح السؤال : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟ لقد تساقطت حقاً معظم قلاع الجبهة التي ضمت الشعراء الحديثين زمناً ، ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل لعل أحداثه ازدادت مع الأيام صقلا وأصاله . تخلفت السلفية الجديدة عن الركب ، وانطوت الرومانسية الاشتراكية على ذاتها تجر أعجاء الماضي ، وتبلورت صراعات الشعر الحديث بين الاتجاه الثوري بشقيه الفصيح والعامي ، والاتجاه إلى « التجاوز والتخطي » المعروف خطأ بقصيدة النثر .

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث في لبنان ومصر . إلا أنه يتخذ في كل من البلدين مساراً مختلفاً . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصري صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل أول نقاط التحول التاريخية في حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان في تلك المرحلة الحاسمة من تليخنا المصري الحديث ، حين كانت حركة الشعر « الجديدة » قد تبلورت فكرياً في الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ، كما تبلورت فنياً في اتخاذ وحدة النغمة أساساً وزيناً . وكانت العامية المصرية بما تسلمت به من تراث ابن عروس ويبرم التونسي قد استطاعت أن تكون بفطرتها الشعبية صدى أصيلاً يلبي احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فالتحذت لنفسها أشكالاً « ساذجة » تدور حول العمود الخليلي تارة ، وتفتح أنغاماً لم يعرفها الخليل تارة أخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة في الريف والمدينة ، أو تدور حول الحكايات والأساطير والحوايت والحرفات التي تغلغل في كيان القروي بأقاليم مصر وفي تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية إلى الأحياء المتواضعة بالمدينة .

وشاء أساتذة « الأدب الرسمي » أن يؤكّدوا الهوية الفنية — في نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامي) وما يدعى بالشعر (أى الشعر الفصيح)

وراجت التسمية أجيالا عديدة، حتى بين بعض المثقفين، لتصوغ الهوية الاجتماعية فيما أرى بين الحساسية الطبقيّة عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العامي .

وبالرغم من أن قضية الازدواج اللغوي في مصر، لها جانبها التكنيكي البحث الذي تتأصل جذوره ، تاريخياً ، منذ بدايات الفتح العربي، والتقاء اللغة العربية مع اللغات المحلية المنتشرة آنذاك في وادي النيل .. فإن ما لا ريب فيه هو أن للقضية جانباً آخر ظهر مع تبشير فجر النهضة الأدبية الحديثة منذ أكثر من نصف قرن . هذا الجانب هو « الوجه الاجتماعي » للغة، حيث كانت تعكس في حياتنا وأدبنا صورة أئمة مجموعة الصراعات الدائرة ضمن الحركة الاجتماعية المصرية. فلقد ظل المحافظون دوماً في الحقل الأدبي، هم دعاة الجعود اللغوي وحماة الأدب الرسمي ، وهم المشرعون الأول لتصنيف الأدب إلى رسمي وشعبي : الأول هو ما اتخذ الفصحى أدواته التعبيرية ، والآخر هو ما اتخذ العامية المصرية . وبالطبع كان المحافظون يتفاوتون في درجات التزم والجعود ، فمنهم من كان يجتر القوالب العربية القديمة كما هي، ومنهم من كان يتحرر قليلا ويحاول التجديد في إطار الفصحى ، ومنهم من اقترب من لغة الصحافة اليومية ولكن مع الدقة المتناهية في استخدام قواعد النحو والصرف . أي أن المستوى « اللفظي » هو المدار الوحيد الذي تفاوتت بشأنه تيارات المحافظين وانجاساتهم .

أما آباء الأدب الشعبي (أو العامي) فكانوا يصدرن أحيانا عن مفهوم حضاري متقدم لعنى اللغة كما نجد عند لطفي السيد وعبد العزيز فهمي وعبد القادر حمزة وسلامة موسى ، على الرغم من تباين المسافات التي تصل بينهم وبين (الشعب) ... وكان هناك من يصدرن في الانثناء إلى أدب العامية المصري، عن تكوينهم الثقافي وطبيعتهم الطبقيّة . ومن هؤلاء استعاد الشعر المصري الحديث جلوته التي التهب بآمال الجماهير الشعبية وأحلامها، فصاغت هذه الأحلام فكراً وفضاً سواء في الصياغات المنقولة عن التراث الشعبي، أو في صورة الأناشيد القومية، أو في شكل الأغنية . ولقد ظل بيرم التونسي طوال فترة المد الثوري، « شاعر مصر الأول » كما دعاه لويس عوض في مقدمة بلوتلاند منذ الحرب العالمية الأولى إلى ما قبل الحرب الأخيرة مروراً بثورة ١٩١٩ . وترك بيرم رصيداً ضخماً من التجارب

على كافة المستويات ، من الموروث الشعبي إلى النشيد القوي إلى الأغنية . وباستثناء محاولات الفنان العظيم سيد درويش في الموسيقى والأغنية والأداء ، لم يستعد شعر العامية المصرية أنفاسه التي تميزت أوصالها سواء في إذاعة المدينة أو على ربابة القرية والحى والشعبى إلا مع أشعار فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين . تمكن فؤاد حداد من أن يخلص شعر العامية المصرية من كليشيات النشيد القوي والأغنية المذاعة . كما خلصه من ابتذال الهواة للتراث الشعبي فى أساطيره وحكاياته وحواديته وخرافاته ، فلم تعنه قط « الشكليات » الوزنية المتزمتة التى تتعصب لها أبجر الخليل ، ولم يعنه قط « الموضوع » كهيككل عظمى محدد سلفاً . وإنما استطاع فؤاد حداد أن ينتهى بشعر العامية المصرية إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفنى الذى يعالج التجربة « المصرية » فى محورها « الشعبى » على أبعد مدى لأنغامها « المحلية » . وفى هذه الحدود نجح فؤاد حداد فى إكساب شعر العامية المصرية قيمته « الفنية » الخاصة التى سبق للصناعة أن استلبتها منه ، كما سبق للدائدين عن حرمان « الشعر الرسمى » أن حرموه من حق الاعتراف له بها . ومن ناحية أخرى قام فؤاد حداد بدور لا يقل أهمية وخطورة عن تأصيل العناصر الجمالية فى شعر العامية المصرية ، هو اكساب مضمونه الفنى أبعاداً إنسانية جديدة زاخرة بالوعى الاجتماعى للفرد . ومن هنا كان تعبير « المضمون الفنى » تعبيراً شاملاً لهذا الجهد المزدوج النتائج : فى المدلول الإنسانى الرحيب للشعر ، وفى الصياغة الجمالية له . لذلك كانت تجربة النضال الثورى من أجل الاشتراكية فى حياة فؤاد حداد ، بغير انفصال عن كفاحه المرير من أجل تحرير العامية المصرية فى حالتها الشعرية من كل ابتذال وقولية ومحدودية . وفى سبيل هذه الغاية قام بالعديد من المحاولات المخلصة فى تجربة الصور اللغوية للعامية المصرية ، شعرياً ، على نحو شديد الذكاء فى التعرف على أسرارها . ومهما كانت النتائج العملية لهذه التجارب وتلك المحاولات ، فإن فؤاد حداد يعد بمثابة الأب الشرعى لحركة شعر العامية المصرية الحديثة ، بكل ما ينطوى عليه إنتاجها من نجاحات وعثرات الطريق .

على أن التجديد فى شعر العامية المصرية لم يمحض فى خط مواز لحركة التجديد الحديثة فى الشعر العربى . ولكن ما لاشك فيه أن ثمة تفاعلاً صحياً قد حدث بين

التجربتين بحيث أنهما أمسيا جناحين لقضية واحدة هي «الحداثة» في الشعر. فلقد تحددت تجربة فؤاد حداد بكافة مكسباتها التجديدية في نطاق أدوات التعبير التقليدية : القافية الموحدة، أو المتساوقة، أو الداخلية - حرف الروى المنتظم أو المتبادل ، الثابت أو المؤقت - الأوزان الميسورة للأذن التي اعتادت الشكل الموروث - البحور الراسخة في التراث العربى أو المحلوبة من الامتزاج الحار مع التربة المصرية بتاريخها الطويل. فبالرغم من النقلة الخطيرة التي حمل فؤاد حداد عبئها وحده إلا أن النقلة «الكيفية» التي أحدثت نقطة التحول التاريخية في شعر العامية المصرية ، كانت الظروف قد ألقت مهمتها على كاهل الشاعر صلاح جاهين. ولم يحمل صلاح على عاتقه هذه المهمة منذ بدأ يكتب الشعر ، بل هو قد أمضى زمناً ليس بالقصير في إطار نتائج تجربة فؤاد حداد. ولكنه استطاع بعناد وإصرار ومثابرة على معاناة المصرية في الشعر ، أن يتجاوز أسوار هذه الدائرة إلى آفاق أكثر اتساعاً. استطاع في ديوان « كلمة سلام » أن ينتقل بالتجربة من مرحلة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» التي تميزت بانجاسها التقدمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي ، إلى مرحلة «الرؤيا الحديثة للشعر» التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر. وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي. أى أنه تجاوز المرحلة «الوحيدة الجانب» حيث تنضخم القصيدة وتورم في أحد أجزائها ، وتهزل وتنحل وتضمحل في بقية الأجزاء ، مما يصل بها على أيدي الشعراء المتوسطين إلى حدود الكاريكاتور الذى يثير السخرية بما تحويه من زيف وافتعال. نجح صلاح جاهين في أن يزواج بين المرحلة الحضارية المتخلفة التي نجاسها (كرؤية فكرية للواقع والفن) وبين الرؤيا الطموح المتفائلة التي ورثها الشعراء الاشتراكيون من أعمق القرن التاسع عشر. ومن هذا التزاوج الحار العميق ، ولدت الرؤيا الحديثة في شعر العامية المصرية. وبعبارة أدق ولدت إحدى مراحل هذه «الرؤيا» ، وكانت قصيدته «الشأى واللبن» التي كتبها عام ١٩٥٣ ، أولى قصائد هذه المرحلة .

قصيدة «الشأى واللبن» تخلو تماماً من الالتزام الخليلي المتوارث ، إلا في

إطار التفعيلة الواحدة بأوزانها الخفيفة القرية موسيقياً من النثر . وهى تعوض الضجيج الموسيقى القديم ، بالتركيز على « الصورة » ويبدو أن لمهبة صلاح جاهين كفنان تشكيلي دخلا كبيراً فى إلحاحه الأثوب على استخدام منجزات فن التصوير فى القصيدة الشعرية . فالأشطر الأربعة الأولى من « الشاى واللبن » تجسد لنا مراثيات محسوسة لا تحتاج إلى ذكاء الخيلة أو اجتهاد الذاكرة أو حضور البديهة .

فنحن أمام شابين متحايين ، على مائدة الإفطار يرشغان الشاى باللبن . وتنطلق من هذه الصورة العادية البسيطة مختلف الظلال التى تنبع من « تكوينات » الصورة الشعرية نفسها . إنها تتخلص حقاً من أبغاد الزمان والمكان (صباحاً على المائدة) وتحديدات الفعل (عملية الفطور) ، ولكنها لا تذوب فى فضاء التجريد ولا تنحدر إلى مهاوى التعميم . وإنما تنفرغ الظلال فى قصيدة « الشاى واللبن » من مائدة الإفطار إلى أشعة الشمس التى تحترق خيوط الستار لتحتضن غرامهما البكر إلى يقظة قلب الشاعر فى سواد الليل يحلم بهؤلاء الذين يكتبون له أروع أيام حياتهم بأحرف من نور فستى ، يكتبون له « كلمة السلام » . كتب الشاعر هذه القصيدة إبان تلك المرحلة العصبية التى اجتازتها الثورة فى مصر ، إلى أن أحاطها العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ بأسلاك المغامرة الاستعمارية اليائسة . وكان صلاح جاهين ، شاعراً ، يحمل سلاحه فى المعركة كأقصى ما يكون السلاح فى ذلك الحين : سلاح الكلمة الشاعرة برغبة شعبنا الحقيقية فى سلام دائم . ولكن السلاح الفنى فى يد الشاعر ليس أداة تكتيكية يسهل تحريكها بأزرار الظروف السياسية الموقوتة . وإنما أصالة الفنان الحقيقى تكمن فى « لحظة المبادرة » أو فى « لحظة النبوة » . صلاح لم يفصل شعره حسب مقاسات اللحظة العابرة ، فلم يسجل ولم يهتف . ولكنه « تنبأ » عام ١٩٥٣ لا بأحداث محددة ولكن بمضمون فنى شامل لمرحلة حضارية كاملة : السلام للبشر . وطرقنا معه أبواب « الرؤيا » الحديثة للشعر حين أطلعنا من قمة جبل على بيت صغير يضى « بالحلب ، وجحافل الظلام الأسود تهدد النور الجميل بالانطفاء . لم يصنع صلاح شيئاً سوى أن دفعنا إلى رؤية هذه « الصورة » البسيطة ببصيرتنا الداخلية ، فرأيناها تحت مجهر الفن تتحول إلى « رؤيا » عميقة الأغوار جسدت لنا « كلمة سلام »

ظلت نائمة أمداً طويلاً بين غابات الطبول الصارخة بالسلام والحرية والتقدم .. فلم تعطنا سلاماً ولا شعراً .

وبين عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ كتب صلاح بعض القصائد الحديثة التي يراوج بعضها بين الرؤية الفكرية لواقعنا الحضاري، وبين رؤيا القرن التاسع عشر، وأحياناً نادرة مع رؤيا القرن العشرين . فقصيدة « المرافعة » التي كتبها عام ١٩٦٢ يبدؤها بحلم وقف فيه داخل قفص الاتهام . وبدأ يترافع بدفاع « بسيط » على خد قوله . والبساطة هنا ركيزة فنية ينطلق منها إلى رؤية واقعه المرعب متجسداً في « البسطاء » من أبناء شعبنا ، ثم ينشئ الدفاع بصرخة كفكاوية تقول : « لكن قبل ما أنطلق وأقول كلمتي قولوا لي انتو . ايه تهمني ؟ » وفي « قصيدة » يستلهم ناظم حكمت في وعده لنا بأن أروع كلماته لم يقلها بعد، ولكن صلاح يهجر ناظم متمرداً « حا كتب قصيدة ح أكتبها . . وإن ما كتبهاش ، أنا حر ، الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة » وفي قصيدة « المقابر » يفرش الطريق إليها بعشرات المغريات التي تدفع الإنسان « حياً » أن يهرول إلى هناك ، ولكن « لهذا السبب ، باحب المقابر . . ولكن ، بعقلي الرزين ، باحب البيوت ، واللى فيهم ، زيادة » . وفي قصيدة « باليه » يحيي الراقصة الجميلة تحيات حارة ، ثم ينكأ جراحها بلذكرى مريرة « كانت يابنتي ، في أشعار معلمنا بيرم ، عليه السلام ، ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشي ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشي تقع ! » . وفي قصيدة « الشوارع » نلمح نفس التناقضات الحادة التي يتوتر بها صلاح جاهين بين التفاضل والتشاؤم ، بين الأسود والأبيض ، فيتأرجح شعره بين العديد من الألوان المذهلة التي تقع بين هاتين الحافتين . إنه يرى واقعاً متخلفاً يثير الغور ، فيطمح إلى الرؤيا الاشتراكية لتثير تفاؤله ، ثم يضطرم بالرؤيا الكابوسية لعصرنا ، فتغم الدنيا في عينيه . وبين الواقع والرؤى الكثيفة المتراحمة يغنى عاميته المصرية براء الواقع الحى ، وتمزقات التردد بين السواد الحالك والياض المشرق . كثيراً ما أحس في اللون الأبيض خداعاً ، وكثيراً ما أحس في اللون الأسود هروباً ويأساً ، ولكنه لم يتخل قط عن واقعه مهما قلّف به هنا أو هناك . ولقد كانت هذه الرؤيا الجديدة في شعر صلاح جاهين ، على درجة

عالية من الخلخلة وانعدام الاستقرار . كتب « رباعياته » على النسق التقليدى فى استخدام الوزن المتقابل ، والمتعارض ، والمتوازى . وهى أقرب ما تكون إلى الموشحات الأندلسية فى بداية ازدهارها لا عند ما آلت إلى الجفاف فالموت . كذلك هى أقرب إلى الخمسات والأراجيز التى عرفها الشعر العربى ، كما أنها أقرب إلى نواح الموروث الشعبى فى أوزانه المتساوقة مع الأسطورة المروية . ولكن رباعيات صلاح جاهين بالرغم من قربها لهذه الأشكال جميعاً ، جاءت شيئاً مستقلاً يؤكد أولاً أن التجربة الشعرية الصادقة والأصيلة هى التى تحدد شكلها الملائم لموضوعها بغير تعسف أو افتعال . كما تؤكد ثانياً، أن استلهاهم جزئيات شكلية من بعض التجارب الأخرى لا يضر التجربة الجديدة . كما تؤكد ثالثاً وأخيراً ، أنها تقدم منجزات حديثة إذا منحها الشاعر « الرؤيا الحديثة » للشعر .

وهذا ما حدث بالفعل فى رباعيات جاهين ، فقد جاءت فى توترها الوزنى الخلاق ، إبداعاً أصيلاً للرؤيا الحديثة فى شعر العامية المصرية إذ استطاعت أن تحمل جنين الواقع الحضارى المتخلف فى تجسيدات البشرية والسلوكية ، فى طوايا التلاحم بين الرؤيا الطموحة المتفائلة ، والرؤيا السوداوية المتشائمة . من هنا كان هذا التعارض بين « البساطة » الظاهرة فى الرباعيات وما تزخر به من أعباء ثقلى ، من كثافة الرؤيا وعموضها ، وشفافية الوزن وتردده فى الاتساق التقليدى ، وتعبده فى غالب الأحيان . تلك هى نفس التجربة التى قام بها صلاح فى « غنوة برمهاة » التى نشرها بالأهرام عام ١٩٦٣ ، وكذلك « قرب .. ودخان » حيث يفرض نظام الرباعية نفسه ، ولكن مع تجربة لغوية نادرة . تحاول الكلمة العامية من باطن تاريخها الواقعى مع الحياة أن تمد الشاعر بكافة الظلال والإيماءات التى تصبوغ بحبرته ، فليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائلياً فى ترديد إيماءاتها . وإنما تتبدى الأصالة حقاً ، فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع . فى « تراب ودخان » يضع صلاح قارته فى مأزق حرج ، لأن القارئ هنا جزء لا ينفصل عن التجربة التى عاناها الشاعر ، إنه أحد عناصر المسئولية التى جعلت القمر يتحول إلى كتلة طين تعلق الأبصار فى فضاء مظلم لا نهائى . انفضت المقاهى وغشيت سحب . الكتابة

أعين السيار ، وعاد هو وحيداً ينظر إلى القلم الراقد في استخذاء بأحد جبهه لا يعلم أية وظيفة بقيت له . فيما ما مضى ، في نفس المكان ، كان يحمل طفله بين ذراعيه يشهدان على أمان العمر . وها هوذا الآن يحمل قلمه بين أصابعه المثلجة لا يخط حرفاً ، فقد تحولت الصفحات كلها إلى لون الفحم ، ولم يعد للقلم الأسود أية وظيفة في عالم مظلم ، لا يستطيع حتى أن يخط « غنوة عذاب » . تتوالى الأشرطة في هذه القصيدة على نسق يكمل لها وحدة الأداء فحسب ، ولكنها تمزق أوتار الناي وتحطم الربابة ، تماماً كما تثقب الجلود المشدود على فوهة الطبلية والرق . ولا يبقى أمام الشاعر إلا أن يقوم بمغامرة موازية لعنق الرؤيا التي اقتحمت عالمه الخاص . فلا وحدة اتقافية ولا وحدة التعميلة بقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه . لذلك تتالى الأشرطة هامسة بضجيج القافية الداخلية ورزين حرف الروى غير المنتظم ، فتورة جارفة على أى هارمونى مسبق . ولا شك أن صلاح جاهين ظل محافظاً على فطرته الأصيلة في قصائد مثل « بكائية إلى ناظم حكمت » و « رسالة إلى جندى » و « أول مايو » . ولكن أمثال هذه القصائد التي يلح عليها النغم السياسى القديم بين الحين والآخر لم تنف قط أن شاعر العامية المصرية قد نجا من عنق الزجاجة ، وارتحل بأدواته التعبيرية إلى عالم جديد يضع حداً فاصلاً بين عهدين ، ذلك الحد الذى أدعوه بنقطة التحول في الحياة الشعرية للعامية المصرية .

ونقطة التحول ليست مقصورة على رائد المحاولة ، وإنما هى تحقق ذاتها في اللحظة التي تصبح عندها « حركة » شعرية تتكامل يوماً بعد يوم . وهنا ما حدث عندما استقبلت العامية المصرية أصواتاً جديدة تزداد مع الزمن غنى وعمقاً . بعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بمرحلتنا الحضارية المعاصرة في شعر صلاح جاهين ، كما نجد في إنتاج عبد الرحمن الأبندى « الأرض والعيال » . وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة للشعراء الاشتراكيين في العالم كما نجد في إنتاج سيد حجاب .. وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة لصرنا الحاضر كما هو الحال عند مجدى نجيب « صهد الشتا » . غير أنهم جميعاً وبغير استثناء ، يخرجون من معطف صلاح جاهين ،

مهما كانت درجات تمردهم الشعري على رائد الحداثة في شعر العالمية المصرية . وبينما يرتفع الأبنودي وسيد حجاب إلى مستوى شديد العبقرى والبراءة ، يختلف الأمر بشأن مجدى نجيب الذى حاول أن يصنع شيئاً جديداً ، ولكن بغير تسليح جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الأبنودي وحجاب في مقدمة الجليل الجديد من الشعراء المصريين — بأعمق خلجات الوجدان المصرى الحديث ، بينما تنسلخ تجارب مجدى نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلخاً شبه تام .

في قصيدة « الأرض والعيال » بالمجموعة الشعرية الأولى التى صدرت للأبنودي تحت هذا العنوان ، تجسد القيمة الحقيقية لهذا الامتداد الشعري القادم من صلب صلاح جاهين . وبالرغم من أن هذه القصيدة ليست أروع ما فى الديوان ، إلا أنها كما قلت ، تجسد القيمة الحقيقية لهذه الوثبة الجديدة التالية لمرحلة صلاح . فالأبنودي فى هذه القصيدة يعتمد اعتماداً أساسياً على « الصور الجزئية » التى تتراكم فيها بينها على نحو يشق بالبراعة والعفوية ، وإن كان التأمل فى نسيجها العام يؤكد مهارة الشاعر البصرية فى التقاط الجزئيات الميسورة لذاكرتنا ، ومهارته السمعية فى صياغة التراكيب المستلهمة من واقعنا المباشر . الصور الجزئية فى « الأرض والعيال » تتراكم فوق بعضها البعض تراكماً كئيباً عادياً ، ولكنها فى النهاية تخلق مسافة من نوع ما بين القصيدة والمتلقى ، رغم بصيرته الداخلية على استيعاب ما أدعوه بالصورة النهائية الواحدة ، الشاملة لمختلف الصور الجزئية المتفرقة : الأطفال العراة فى الحقول ، الفلاحون الخواة من الدم فى العروق ، النيل المتجهم الصامت عن مد الأرض بقلباتها السنوى ، والعريس الذى ينتظر عروسه برأس غائر فى شبكة الديون . لا يوجد بين هذه الصور « الجوال العام » لفقر الريف الصعيدى فى مصر ، كما لا يوجد بينها الاتساق فى الموسيقى التى يستعيد من التراث الشعبى الخاتمة التقليدية فى كل مقطوعة « يا رازق السود فى الحجر » ، ولا يوجد بينها استخدام المصطلح المحلى الدارج على ألسنة التماذج البشرية التى جسدها القصيدة . وإنما يوجد بين هذه الصور الجزئية ، ويعمل منها صورة واحدة ، تلك المسافة التى نجح الشاعر فى خلقها بين المتلقى والعمل القفى ، وهى أشبه ما تكون بالمسافة التى يصر عليها بريخت بين مسرحه الملحمى وجمهور للمشاهدين ،

مسافة يخلقها الإطلاق والتجريد والتعميم ، فالرأسمالى عدد بريخت هو الرأسمالية ككل ، والعامل هو الطبقة العاملة ككل ، ليس هناك رأسمالى بعينه أو عامل محدد . ولكن فى إطار هذا التعميم ينسج خيوط مسرحيته من كافة التفاصيل والدقائق الصغيرة التى يعيشها الصراع بين الرأسمالية والطبقة العاملة . هذا التعميم هو الذى يكسر الإيهام عند القارئ والمشاهد بالواقع الحرفى ، ويحول دون الاندماج الموقت بعرض المسرحية . فالاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية لا يخلف سوى الشعور بألفتها . أما وضع الفواصل الفنية والحواجز الشعرية بين العمل الفنى ومتلقيه ، فإنه يدفع إلى «إعادة النظر من جديد» فزى العادى والمألوف بعين غير عادية كما يقول بريخت فى «القاعدة والاستثناء» . لست أقول إن الأبنودى يحقق بوعى كامل ما حققه بريخت فى مسرحه الملحمى بوعى نظرى شرحه مفصلاً فى كتاباته النقدية . وإنما أقول إن النتيجة التى انتهى إليها الشاعر المصرى تقرب من إحدى زواياها مما انتهى إليه الشاعر الألمانى العظيم . هذه النتيجة هى أن الأبنودى لا يستغرقه الواقع المرئى المباشر كما هو فى حالته التسجيلية ، وإنما هو يجرد هذا الواقع من شكله البوى المعتاد والمألوف ، ويعمم علاقات هذا الواقع فى أحداث نموذجية . ثم يجسد هذه الأحداث فى صور مطلقة من قيود التطابق الحرفى ، صور نمطية تستجيب لها مخيلة المتلقى عن طريق الجزئيات الداخلية المكونة لها . ولكن تراكم الأنموذج والأنماط يؤدى إلى إيجاد مسافة موضوعية بينها وبين المتلقى تحول دون استدراجه إلى المألوف بعين عادية ، وإنما تخلق فيه عيناً غير عادية فبرى المألوف شيئاً غير عادى .

فى «الأرض والعبال» وحدات موسيقية مكررة ، بل خواتيم دورية لكل مقطوعة ، مما كان يمكن أن يؤدى بالقصيدة فى أحسن الأحوال إلى وحدة المقطوعة بدلاً من وحدة البيت ، وتبقى بعيداً عن وحدة القصيدة . كذلك ليس هناك هيكى أسطورى أو قصصى يلم شمل الأبيات من الشطرة الأولى إلى الشطرة الأخيرة ، مما كان يهدد القصيدة بالانهلال والتفكك . إلا أن الأبنودى فى قصيدة «الأرض والعبال» يجسد معنى جديداً لوحدة القصيدة لا يعتمد على جوها ولا على موسيقاها ، وإنما يتحقق خلال المسافة التى يحرص على قيامها الشاعر بين

القصيدة كمجموعة صور جزئية تراكتت في إطار من الإطلاق والتجريد والتعميم ، وبين التلقى الذى لا يرى من هذه الصور إلا وجهها الواحد ، بل لا يراها إلا صورة واحدة مهما حفلت خطوطها بانطباعات التفاصيل الداخلية .

على غير هذا النحو تم عملية الخلق الفنى عند الشاعر سيد حجاب . فبينما يركز الأنبوى في محاولته على أكثر الجوانب تراثية في الشعر كما يبدو ذلك واضحاً في حرصه البالغ على القيم الموسيقية والأبنية التعبيرية التى يحفل بها التراث الشعبي ، وكما يبدو ذلك واضحاً في الإنتاج الرئيسى لصالح جاهين . يتركز حجاب على إقامة تفاعلات جمالية بين الصور الجزئية التى تشكل في قصائده لا كمجموعة من التراكتات وإنما كمجموعة من الصراعات . أى أنه لا يستطيع التقاط الزاوية الدالة أو الحدث النموذجى ، وبالتالي فهو لا يعيل إطلاقاً إلى الصورة النمطية . وإنما هو يقيم مجموعة من العلاقات الجدلية - فنياً - بين مدخل القصيدة وهيكلها العام ونهايتها . إنه أقرب شعراء العامة المصرية إلى مفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة ، وهو أقربهم في نفس الوقت إلى المدلول الثورى المعاصر لهذه الرؤيا . فهو يستخدم الأسطورة القديمة حيناً ، ويصوغ الأسطورة الحديثة أحياناً . وهو يحافظ على أوزانه حقاً ، ولكن في حدود التحرر الداخلى لرؤياه الشعرية . وهو أيديولوجياً يقف في مدرسة واحدة مع أبناء جيله من الشباب الثورى المناضل . ولكن أيديولوجيته لا تحاصر شعره بمناطق محرومة من مناطق التجربة الإنسانية . فالجوهر المتقدم للعمل الفنى لا يضطره إلى توسيد تجربته الشعرية بظلال حتمية من واقع الطبقات الكادحة ومشكلاتها الاجتماعية . وإنما هو يعى أولاً أن الفكرة ، لسياسية أو الدلالة الاجتماعية ليست إلا عنصراً من عناصر العمل الشعرى لا سبيل إلى الانفراد بها فنياً ، إلا إذا تورم العمل من أحد جوانبه تورماً يؤكد فساده . كذلك يعى سيد حجاب أن العلاقة بين الطبقات الشعبية والجوهر . المتقدم للفن ، ليست علاقة آلية أو شكلية . فربما كانت هموم المثقفين البعيثة عن الالتصاق المباشر بالعمال والفلاحين ، أكثر تجسيدا لهذا « الجوهر » . من هنا تتسم تجارب سيد حجاب بالتحرر والانطلاق إلى أكثر الآفاق رحابة وعمقاً ، واقترباً من ثورية الشعر الحديث .

أما مجدى نجيب فهو يقف على يسار اليسار في شعر العامية المصرية الحديث . وإذا كان الأبنودى وحجاب من الامتدادات . الواضحة لصالح جاهين ، فإن مجدى نجيب هو الآخر أحد هذه الامتدادات ولكن السبل تعقدت به وتعثرت في منعطفات بعيدة عن تراث العامية المصرية بشكل عام . وعن صلاح جاهين بشكل خاص . معنى الامتداد الذى يجمع بين الأبنودى وحجاب ونجيب ، أنهم جميعاً يتخذون من العامية المصرية مصطلحاً شعرياً في نطاق وحدة التفعيلة بأوزانها الخليلية الميسورة للأذن . ولكنهم بعد ذلك يتفرون : الأبنودى امتداد للجانب الأيديولوجى في المستويين القوى والاشتراكى (الرؤية الفكرية للواقع والفن) ، وحجاب امتداد للرؤيا الحديثة التى تمتزج فيها رؤيا القرن التاسع عشر مع رؤيا القرن العشرين في مرحلة حضارية متخلفة . أما مجدى فإنه يقفز المسافات دفعة واحدة ، تلك التى تفصل حضارتنا عن مستوى القرن العشرين . إنه في حدود العامية المصرية يقوم بنفس الدور تقريباً الذى قامت به قصيدة النثر في لبنان عند محاولتها «التجاوز والتخطي» لصور حضارية طويلة . في قصيدة «صهد الشتا» التى عنوانت ديوانه الأول ، يجرّد الكلمات من تاريخها الطويل مع اللسان المصرى ، فيخلق تناقضاً بين طبيعة «العامية» الزاخرة بنبض هذا الشعب وتاريخه مع الحياة وبين اللفظة المجردة مما يكسوها عادة من لحم ودم التجربة الإنسانية المعاشة . أى أنه يقتصر على «الفكرة» دون الصورة . لهذا السبب نكاد نتساءل عن الدافع الذى يلزم مجدى بقاموس العامية المصرية . ويجره هذا التناقض في نفس القصيدة ، وهى ليست من أجود قصائده ولكنها أكثر دلالة على شعر الشاعر بأكمله ، يجره إلى تناقض آخر بين الفكر والفن . وهو تناقض يهدد الفنان عادة بأحد طريقين : الشكلية المبتذلة أو النثرية الساقطة . ولا كان مجدى نجيب بطبيعته بعيداً عن امتلاك ناصية المغامرات الشكلية في التعبير الشعري ، فإنه تورط في وهاد النثرية الساقطة من حيث لا يدرى ، فجاءت معظم قصائده خواطر فكرية مجردة . لهذه الأسباب لا أعتقد أن الموجة التى أثارها ديوان «صهد الشتا» لمجدى نجيب ، سوف يكتب لها البقاء طويلاً .

والأرجح أن الموجة المضادة التى يمثلها الأبنودى سوف تتبلور في نماذج

جيدة لا تميل كثيراً إلى الاختصار على العنصر الأيديولوجى فى التجربة الشعرية .
والمأمول إذن هو أن يبرز الاتجاه الذى يقوده الشاعر سيد حجاب كواحد من
الاتجاهات الرئيسية فى شعرنا الحديث . لأنه أولاً ، يتبنى الرؤيا الشعرية الحديثة
التي تزواج بين مرحلتنا الحضارية برؤيتها الفكرية للواقع والفن ، وبين أحدث
منجزات التكنولوجيا الشعرى فى إنتاج الشعراء الاشتراكيين الكبار من أمثال أراجون
وإيلوار ونيرودا ، وبين أصالة التراث الشعبى فى مصر على مدى تاريخها الطويل .

• • •

أما شعر العامة اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مساراً آخر ، يختلف عن مسار
الشعر المصرى من المنبع إلى المصب . ولست أزعج أننى أملك أدوات الإحاطة
التقييمية الشاملة للشعر اللبناني . ولكنى أعتقد أن ظروفًا خاصة قد أتاحت لى أن
أقف على الخطوط العامة فى تطور الشعر المكتوب بالعامة اللبنانية . وأن هذه
الظروف قد سمحت لى بالاطلاع على أهم ما كتب فى هذا الشعر ، بحيث يحق لى
— بوعى كامل وإحساس عميق بمسئوليتى كناقد أمام هذا التراث — أن أسجل
ملاحظاتى على الإنتاج الرئيسى لما أثمرته العامة اللبنانية فى هذا الميدان . وذلك
حتى تتكامل الصورة التى أحاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع
أيدنا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها فى المستقبل .

وقد حدث أن طالعت فى العدد الرابع من مجلة « شعر » فى خريف ١٩٥٧
مقالاً ليوסף الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ
الرئيسية للنقاد على الشاعر هى استمراره على النمط التقليدى ، وحدة البيت
لا القصيدة كبناء فنى ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على أهمية
اللفظ والعبارة الهندسية لا على التجربة وغفوية التعبير عنها . بالإضافة إلى ما يحفل
به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انعزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية
تعلق مفاتيحها فى الذهن فقط . ثم التناقضات غير النابعة عن فلسفة فى الوجود ،
وإنما هى تصدر عن لارعى بالمشكلات الحيوية التى يواجهها الإنسان . وأجمل
يوסף الخال رأيه قائلاً إن شكل التعبير الذى كان من الممكن أن يتحرر فى إطار
العامة غير المقيدة بأغلال القصصى ، لم يخرج على أنماط الرجل اللبناني التى لا تختلف

في الجوهر عن أنماط الشعر الفصيح من حيث البيت والاعتماد على القافية كمعصر أسامي بالنغم الشعري .

إن أهمية هذا المقال أنه يحدد بصورة علمية دقيقة أطراف القضية التي نحن بصدد حلها الآن : من أين ينبع الشعر اللبناني ، وإلى أين يتجه؟ لقد أجاب ميشال طراد في «دولاب» و«لش» وهما المجموعتان اللتان أتيحا لي أن أقرأهما، أن العامية اللبنانية هي الوجه الآخر للعربية الفصحى، ف شعرها يخضع لنفس القوالب التاريخية التي بلورتها اللغة العربية . على طول الديوان لا نستشعر أية محاولة للخروج على هذه القوالب تبرر استخدام العامية كتراث مستقل ، وأقصى ما يقوم به الشاعر من اجتهادات في التجديد هو محاكاة المهجريين العظام في التلاعب بنظام الأقطر ولكن في النطاق الخليلي الصارم . ولا يبق من لبنانية شعر طراد سوى التغني بلبنان ، بحبالها ، وسماها ، وبحرها . وهكذا يستشهد الشعر على صليب الرومنتيكية السطحية والاجترار المهجري والتبعية الآمنة للفصحى والحب العظيم للبنان . وهذه كلها لا «تبرر» أن يكتب ميشال طراد شعره باللبنانية، فلربما استطاعت العربية أن تمدّه مباشرة بما تحتاج إليه إمكانياته الشعرية من رصيد لا علاقة له بالعامية اللبنانية .

هناك تيار آخر يقوده مورييس عواد في «اغثار» وعبدالله غانم في «العندليب»، إنهما أقرب إلى الثقافة الغربية وبياراتها الشعرية الحديثة . وبالرغم من أن صاحب «العندليب» أقل تحرراً من صاحب «اغثار» إلا أنه كان قد كتب هذه المجموعة ونشرها لأول مرة عام ١٩٣٩ ، ونستطيع أن نقول بأنه أحد القلائل في شعر العامية اللبنانية الذين حققوا لهذا الشعر انتصارات «التحول» من قالية الرجل اللبناني إلى رحابة الشعر الحديث . ولا جدال في أننا سنجد عند عبد الله غانم كافة المطلقات الرومانسية التي عثرنا عليها في شعر ميشال طراد كالطبيعة والمجندات ومحبة لبنان ، إلا أن شاعر «العندليب» حاول في نطاق هذه المطلقات أن يتحرر نوعاً ما في الوزن والقافية ، بل حاول في قصيدته «شوكة الزعرور» أن يصوغ بناءً أسطورياً من نسج التجربة الإنسانية الحية ، وأكد أقول إن أهم المنجزات التي حققها شعر عبد الله غانم هو أنه قدم التبرير العملي لكتابة الشعر باللبنانية فاستخدم

الخصائص الذاتية للوجدان البنائي في مستواه اللغوي ، وخرج عن محاكاة الفصحى والزجل البنائي على السواء . وأعطى القصيدة العامة بعداً جديداً هو قدرتها على التعبير عن روح العصر ، جنباً إلى جنب مع قدرتها على تجسيد البيئة : فليست مفردات اللغة ذات طابع تاريخي فحسب ، وإنما تنبع من العلاقات الداخلية لتراكيب هذه اللغة في مستواها الشعري أصالة الإحساس المعاصر والمجالية الحقيقية . وقد انعكست إنجازات عبد الله غانم في شعره على نحو آخر هو إكساب القصيدة درجة لا بأس بها من درجات الوحدة الدينامية التي تجمع شملها لا بواسطة الموضوع ولا بواسطة الوزن ، بل عن طريق أكثر بساطة وغوراً هو تلك الروح الغنية التي تختار القصة الشعرية أو الخرافة أو الخلدوة أو الأسطورة ، بناءً فنياً يحقق إلى حد كبير ما ندعوه عادة بالوحدة العضوية .

فاذا جاء موريس عواد بعد صلور ديوان عبد الله غانم بحوالى ربيع قرن ، وأصدر « اغثار » عام ١٩٦٣ فإن تقييمنا يجب ألا يغفل من اعتباره تلك الانتصارات التي كسبها شعر العامة اللبنانية منذ ذلك التاريخ البعيد . ومن هنا لن تكون المسافة طويلة بين ما حققه « العندليب » مثلاً ، وما حققه « اغثار » بالرغم من « الزمن » الطويل بينهما . لم تخف حدة الأحاسيس الرومانسية ، وربما تضاعفت حدة الإحساس بالفكرة اللبنانية ، ولعل قصيدة « اللعب الإلهي » من أهم قصائد الديوان التي تؤكد على مكاسب العامة اللبنانية من رؤى الشعر الحديث . فقد استطاعت الثقافة الغربية التي يتمتع بها المؤلف ، مع الحس التاريخي باللغة ، من أن يخلق « الأسطورة اللبنانية » إن جاز التعبير عما نلاحظه في أكثر نماذجه نصجاً عند سعيد عقل .

ولست أميل مع القول الشائع بأن تجربة سعيد عقل تصطبغ بألوان معادية للقيمة العربية ، عميلة للاستعمار الأجنبي . ولكنني أرجح أن هذه التجربة سقطت في براثن وأنياب مرحلة « رد الفعل » العنيف لإزاء مرحلة التزمت والحمود والرجعية التي أصابت الشعر العربي بالانحطاط آماداً طويلة . وغالباً ما تتسم ردود الأفعال بالتضخم والمبالغة ، فيحلم سعيد عقل بالحرف اللاتيني كمخلص « أبدي » من عذاب الحرف العربي . وينتهي به الأمر إلى أن يهبط في وهاد

الشكلية المبتدلة حين ينطلق في تجاربه من المستوى الأدنى للعنصر اللفظي في الصياغة اللغوية للقصيدة . فليس الحرف اللاتيني في نهاية الأمر إلا تردياً في هاوية « المطلقات » التي يتزلق إليها مجدود « رد الفعل » عندما يحاولون تجاوز مشكلات « النسبية » تجاوزاً أبدياً ، بهجرها . ففي المستوى اللغوي للتجربة الشعرية يتصورون اللغة العربية في « لحظة سكون وثبات » لا نهاية لها . وبالتالي يتصرفون على أساس « انعدام الأمل » في هذه اللغة واليأس من حل مشكلاتها . وبدلاً من تطوير رؤيتهم السكونية هذه (التي تجرهم فيما بعد إلى حلول شكلية) إلى رؤية عنصر « الحركة » في جميع ظواهر الكون بما فيه اللغة ، وبدلاً من النضال والمشاركة في تغيير معدل السرعة لحركة اللغة ، يركنون إلى الرؤيا العاجزة التي تدغدغ حواسهم بيقظة رومانتيكية في صميمها هي الهجرة إلى « الحل المطلق » مثلاً في الحرف اللاتيني ، مفضلين الاستكاثرة والاستسلام على الكفاح المرير ، مشاركين موضوعياً في جريمة الجحود اللغوي بترك الحلبة خالية أمام الفريق المحافظ .

ومن ناحية أخرى ينسى سعيد عقل وأتباعه ، أو يتناسون ، في غمرة كسلهم واسترخائهم أن تجريد المسألة اللغوية من بقية العناصر المكونة لقصيدة الشعر ، يحيل تجاربهم إلى مومياءات فارغة . فهم بالإضافة إلى سقوطهم في هاوية التعميم المطلق من أية قيود تراثية تربط الشاعر بأعمق تربة عملية تمنح شعره مذاقاً « خاصاً » لا يكتسب في نفس اللحظة بديلاً هو التكهة « الإنسانية » . أى أنه يصبح معلقاً في منطة انعدام الوزن والجاذبية . وهو بذلك ينتهي إلى التقيض المتطرف لما أراده لتجربته الشعرية من أن تكون « لبنانية » الخصائص والحلول . فقد أبدل الوسائل بالغايات والغايات بالوسائل ، ومن ثم ضاع « الهدف » في ضباب الرؤيا الغائمة . لا شك أن التجربة الدرامية في « قدموس » والتجربة اللغوية في « يارا » من أكثر التجارب التي أغنت محاولات العامية بمزيد من القدرة على فتح الأبواب المغلقة في وجدان البشر ، إلا أن الطريق الذي استأنف سعيد عقل السير فيه يؤكد أن الأبواب ما زالت مغلقة . وهكذا تصل أشعار العامية اللبنانية إلى نهاية الطريق المسلود الذي بدأ من منعطف لم يستقر على معنى التراث بعد . وبينما يكاد شعر العامية المصرية أن يفرد بالأمل في خلق شعر مصري أصيل ، يتخلى شعر العامية اللبنانية عن هذا

الهدف للشعر العربي الحديث الذى عبر عن لبنان والحضارة العربية والإنسان .
المعاصر ، تعبيراً لا سبيل إلى إنكار أصالته .

• • •

ذلك أن الشعر الذى كتبه يوسف الخال و خليل حاوى يرشف عبيره الأصيل من كنوز التجربة العربية فى الشعر ، ولكنه يرتكز بلا أدنى تردد على الرصيد الوجدانى للإنسان اللبناى ، ينشوف عبر الرؤيا الحديثة فى الشعر إلى أعماق خلجات الإنسان المعاصر فى كل مكان من عالمنا . كذلك تصبح تجربة شاعر ك خليل حاوى من أعماق التجارب العربية تجسيدا لموم الإنسان فى بلاده وتاريخه وتراثه الشعرى . فن « نهر الرماد » إلى « يادى الجوع » يعيش خليل حاوى تجربة الموت الحضارى المرعب الذى يتحول خلال معاناة « القداء » إلى البعث العظيم . وبالرغم من أن التجربة المسيحية تلقى ظلها على شعر يوسف الخال و خليل حاوى معاً إلا أن ثمة فرقاً هائلا بين الانطلاق من رؤية المستقبل « البعث » فيصبح الحاضر والماضى « حلماء » كما هو الأمر عند يوسف الخال ، وبين الانطلاق من رؤية الحاضر « المصابوب » فيصبح الماضى والمستقبل إطاراً « أسطورياً » كما هو الحال عند خليل حاوى . وهذا هو الفرق أيضاً بين مسحة الحزن الهادئ فى « البئر المهجورة » بكل ما تنطوى عليه من بساطة البناء الدرامى ، وبين مسحة العذاب المر فى « نهر الرماد » و « يادى الجوع » بكل ما تنطوى عليه من غموض وتعقيد البناء الشعرى . كلاهما يستخدم الأسطورة ، كلاهما ينطلق من لبنان ، كلاهما يشارف الرؤيا الحديثة للشعر والعلم ، كلاهما تسيطر عليه النغمة المسيحية . ولكنهما سرعان ما يختلفان ، أحدهما — يوسف الخال — يتعب فى هيكल القداء ، يصلى فى رؤاه أن تمطر السماء معجزة ، والآخر — خليل حاوى — يتسلى سلماً طويلا إلى السماء كسلم يعقوب يلمس المعجزة بكلتا يديه ، ويعود وفى يمينه « الأمل » . وهكذا تجاوزت أشعار الخال و حاوى مرحلة الارتباط السطحي المباشر بالسياسة حين كانت تجسد لهم هذا الأمل فى حزب أو زعيم فيربطان أفلاك القدر بوحي لإلهامه العبرى . ومن ثم كانت أشعار تلك المرحلة ، إما تسابيح تهديج بموضات الزعيم الملهم . أو صلوات تصوغ البناء العقائدى للحزب البطل . وفى جميع

الأحوال كان شعرهما مرابطاً عند حدود التسجيل التقريرى الهاتف الذى ينفرط عقداً من الأشرطة المتساوية أو المتراوحة ، أو فى أحسن الأحوال من التفعيلات المترامية على جانبي الطريق يجمع شملها وعقدها خيط ضعيف واه من تطرير الموهبة ووشى الصنعة . تطور يوسف الخال وخليل حاوى بشعرهما العربى حتى أصبحا يعبران عن لبنان العربية وإنسانها المعاصر ، بأكثر أدوات التعبير الشعرى أصالة وحدائثه . أصبحت الأسطورة الحديثة هى البناء السيمفونى المركب الذى يحتويه خليل حاوى فى « الكهف » وغيرها من قصائد مجموعته الأخيرة « يادراالجوع » . ولم يعد يوسف الخال يعتمد على الإشارات الأسطورية التى تتخلل القصيدة كإيماءات حية رامزة ، وإنما أضمحى البناء الأسطورى هو الهيكل العام الذى يضمه بالأنسجة الحية من تجربة اللحم والدم والعظم التى يعيشها حتى النخاع ، تجربة الشعر الأصيل والحديث . معاً .

غير أن مرحلة التحول هذه التى اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين لاتنضح أكثر مما اتضحت فى أعمال شاعرى العراق عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب ، والشاعر السورى على أحمد سعيد « أدونيس » ، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . وبالرغم من أن شعر هؤلاء جميعاً فى ظل الارتباط السياسى المباشر لكل منهم ، كان على درجة من الصدق الفنى والنضج الفكرى أعلى بكثير من شعر المرحلة ككل ، إلا أنهم فى تواريخ مقاربة ومتباعدة أثروا التحليق فى آفاق الرؤيا الشعرية الحديثة بعيداً عن الرؤية الفكرية للواقع والفن . ولعل بدر شاكر السياب هو رائد المنتمين إلى الحدائث فى الشعر بينما يحدث التطور الهائل فى شعر البياتى فى وقت متأخر نسبياً . إلا أنهم فى النهاية ، فى الطريق الطويل إلى الرؤيا الحديثة ، يفترون ويختلفون ويتشعبون فيما لا حصر له من منحنيات الرؤيا الحديثة ومنعطفات الشعر الحديث . ذلك أن لكل منهم جذوره الخاصة به ، وفى تراث كل منهم تقاليده الخاصة به ، مهما وجدت بينهم مظلة الحضارة الواحدة والعصر الواحد ، والجيل الواحد . إن السياب الذى اغترف فى مستهل حياته الشعرية من المنابع الإنجليزية فى شعر إليوت وإيديث ستويل ، يختلف بالضرورة عن البياتى الذى اتجه إلى نازم حكمت وإيلوار وأراجون ، وهما معاً يختلفان بالحمية

عن ثقافة أدونيس وعبد الصبور . فبالرغم من أن السياب قد تطور على مدى أكثر من مرحلة في تطوره الشعري من « الأسلحة والأطفال » و « المومس العمياء » و « حفار القبور » — ولننسى تماماً مرحلة « أزهار ذابلة » و « أساطير » — إلى « أنشودة المطر » و « شناسيل ابنة الجحش » ، فإن المصادر الأولى في تكوينه الشعري ظلت تنعكس على إنتاج هذه المراحل جميعها بنسب متفاوتة ، وبصور متنوعة . كذلك الأمر مع البياتي من « أباريق مهمشة » إلى « سفر الفقر والثورة » ، وأدونيس من « قصائد أولى » إلى « أغاني مهيار الدمشقي » إلى « كتاب التحولات » ، وصلاح عبد الصبور من « الناس في بلادي » إلى « أحلام الفارس القديم » مروراً بـ « أقول لكم » .

ربما يتفق السياب مع البياتي في وحدة البيئة الاجتماعية والأيدولوجية إبان المرحلة الأولى ، وربما يختلفان بعد ذلك مع أدونيس في اتجاهه السياسي السابق على ١٩٥٧ ، ثم يعودان إلى الاتفاق مع صلاح عبد الصبور . إلا أن هذا الاختلاف وذلك الاتفاق إنما ينبع من طبيعة المرحلة المشتركة التي جمعتهم وهي مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التي انعكست على « المجد للأطفال والزيتون » للبياتي و « الأسلحة والأطفال » للسياب و « شتى زهران » لعبد الصبور ، و « قصائد أولى » و « أوراق في الريح » لأدونيس . ومهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر إلى آخر ، فلهم جميعاً لا يخرجون على « نوعية واحدة » هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية . إلا أن ما يختلف به أمثال هؤلاء الشعراء عن بقية زملائهم المنتمين إلى هذه « الرؤية » ، هو أنهم كانوا شعراء أولاً ، بمعنى أنهم كانوا يتلمسون بوعي ازداد مع التجربة والزمن معالم « الكون الشعري » الذي يختلف « عن الواقع » و « الحياة » و « المجتمع » اختلافاً كبيراً ، وإن كان الواقع والمجتمع والحياة هي عناصر المادة الأولية المشاعة في الكون الشعري . ويتبدى لنا هذا الاختلاف بين شعرائنا هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، من أن ثمة إرهابات في أشعارهم الأولى تشع بومضات الأمل في تجاوز الأسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف

الرؤيا الشعرية الحديثة . ولعل قصيدة « رحلة في الليل » التي صدرت ديوان : « الناس في بلادى » لصالح عبد الصبور هي أكثر هذه الإرهافات وضوحاً .

إلا أنه سرعان ما أنضجت التجربة نماذج المدرسة الحديثة ، فأمست في المكتبة العربية دواوين مثل « أغاني مهيارالدمشق » و « سفر الفقر والثورة » و « شناسيل ابنة الجلبى » من معالم الرؤيا الشعرية الحديثة التي تدفع الشعر في بلادنا لأن يتولى عن جدارة واستحقاق عجلة القيادة الحضارية لأدبنا الحديث ، وإذا كنت قد قلت إن التكوين الذاتي الأول لكل شاعر عربي حديث ، يلقى ظلاله على أحدث ما كتب ، وبالتالي فإن كل شاعر يختلف حتى في أولى مراحل تطوره عن الشاعر الآخر . فلئن أستكمل القول بأنه إذا كانت الرؤية الفكرية الواقع والفن التي سيطرت على إنتاج شعرنا الباكر قد استطاعت أن تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر ، فإن الرؤيا الشعرية الحديثة التي يجتمعون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسي ، إذ بواسطتها يزداد الشاعر تفرداً وأصاله ، جنباً إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل .

مع الأيام تزداد رقعة الشعر الحديث بمناحيه اتساعاً . وإذا كان شعر العامية المصرية يكتسب المزيد من النضج والعمق ويحقق انتصارات باهرة للأدب المصري الحديث ، فإنه ما تزال هناك كوكبة من الشعراء الذين يكتبون بالعربية شعراً حديثاً ما يزال في طور التجربة : هناك محمد عفيفي مطر الذي يحاول أن يفجر من « الأرض » كنوزاً من الخرافات والأساطير والتراث المتصل بأعمق همومنا ، ونجييب سرور الذي يتخذ من التراث الشعبي والعربي والإنساني أرضاً فكرية لمجموعة تجاربه الشعرية . وهناك محمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وشوقي خميس وفاروق شوشة ومهران السيد وبدر توفيق وأمل دنقل وكامل أيوب يحاولون التخلص من الرواسب الروماتيكية العالقة بوجدانهم الحديث ، وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر في درجات الموهبة والثقافة والتجربة . وهناك من بقية الأقطار العربية : محمد الفيتوري في أحدث دواوينه يتجاوز حدود « أغاني أفريقيا » و « عاشق من أفريقيا » ليلحق بالركب مزوداً بطاقته الضخمة التي طالما أغنت أرواحنا . إن تطور شاعر كالفيتوري يؤكد أن الأصالة والصدق هما الجناحان

القويان اللذان يستطيع الفنان بواسطتهما أن يتجاوز أعلى الأسوار ، وتتكسر بموهبته أضيق اللوثر ، وتفسح أمام عينه أكثر الآفاق رحابة وعمقا . وهناك بلند الحيدري ورشدي العامل وعصام محفوظ ورياض الريس وشوق أبو شقرا وغيرهم كثيرون من أولئك الذين يواكبون الرؤيا الشعرية الحديثة بمزيد من الصبر والمعاناة . أولئك الذين يمكن أن تصوب إلى صدورهم الاتهامات المسروقة من غياهب السلفية الجديدة أو كهوف الرومانسية الاشتراكية بأنهم تخلوا عن الثورة أو المعركة أو الميدان ، أنهم تقوقعوا داخل ذواتهم ، وأنهم يخلقون في مناهات من التجريد المظلم . ذلك أنهم بدأوا يشعرون بالأرض تسحب من تحتهم ، كما سبق أن سمحت من الذين قبلهم ، وأصبحوا في منطقة « اللاوجود » الشعرى التى تضم عتاة المحافظين . وبعد فوات الوقت سيتنبهون إلى معنى جديد للثورة فى الشعر . الثورة التى لا تجعل من الشعر ظلا باهتا ، ولا من الشاعر تابعا ، وإنما من الشعر « مشاركة » إيجابية فعالة ، ومن الشاعر نائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة فى معركتها التى لا تنتهى مع التاريخ . أقول هذا وفى خاطرى بعض النماذج من الشعر « الجديد » للشباب ، ولكنه ليس شعرا حديثا بآية صورة من الصور .

ولعل للمشكلة الرئيسية فيما أعتقد ، هى النظر إلى حركة التجديد الحديثة فى الشعر على أنها تجديد فى الشكل الشعرى ، أو أنها تجديد فى مضمون القصيدة . وسوف نصادف بين الشعراء الجدد من يتاصر المعنى الأولى ومن يلتزم بالمعنى الآخر . والحق أن الحركة الحديثة فى الشعر العربى — من حيث الجوهر — هى ثورة عريقة الجذور فى رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التى تحتاج وطننا العربى فى الوقت الحاضر . ورؤيا الشاعر ليست هى المحتوى السياسى أو المضمون الاجتماعى أو الدلالة الفكرية ، لأنها تحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التى يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكولوجى والاجتماعى ، وخبراته الجمالية فى الخلق والتلق ، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع ، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون .

كذلك فلان رؤيا الشاعر ليست هى أدوات الصياغة التى تشكل تجربته وفق

ما يحسه من أفكار وانفعالات ، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري للتجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات ، بل ربما كان التعبير في ذاته تجربة واتجاهاً .

* * *

فإذا ذهبنا إلى تطبيق معنى « الرؤيا » على مجموعة من القصائد الجديدة^(١) التي أمامنا تعلمر علينا أن نجد قصيدة واحدة تحمل هذا المعنى . بل نلاحظ أن البعض يفهمون التجديد على أنه مغامرة « شكلية » لا أكثر . . هكذا نقرأ للشاعر عبد المنعم عواد يوسف في « أغنية لمستمع لم يولد بعد » .

قال لي « وفر غنامك

« ليس في العالم من يصفى إلى هذا النشيد .

« ليس في العالم ، إنسان وحيد .

« ليس في العالم ، من يسمع شلوك »

قلت : « حقا ، ربما الآن ، ولكن . .

« في المدى الآتي ، البعيد . .

« في السنين المقبلة . .

« في القرون الآتية . .

« ربما يولد من يمتح أذناً لغنائى »

إننا نستطيع أن نغض الطرف عن خلو القصيدة من أية تجربة في حدود أى معنى من المعانى ، ولكننا حينئذ نتوقف لتساءل : لماذا تعمد الشاعر أن يصوغ قصيدته على هذا النحو المرسل . إن عبد المنعم عواد يوسف يحميد النظم على النحو التقليدى ، وإجاداته هذا اللون تعنى أن تجربته الشعرية محدودة بأسوار رؤيا قاصرة لمعنى الشعر . فالموضوع الذى يطالعا به في قصيدته هو الإيمان بأن عناه لن يذهب عبثاً حتى إذا لم يستمع إليه أحد من معاصريه ، فهو متفائل بأن

(١) نشرت في عدد يوليو ١٩٦٤ من مجلة « الشعر » القاهرة .

الغد سوف يستمع إليه . هذا «الموضوع» لم يتبلور في تجربة أيّاً كانت ، لأن الشاعر اكتفى بأن «ينثر» فكرته بلا عناء ولا معاناة . فبالرغم من أنه لم يخطئ في الوزن ، وأكثر من استخدام الكلمات التي تحمل مكان القافية في نهاية الأبيات كالنشد ووحيد والمقبلات والآيات ، إلا أن القصيدة جاءت نثراً عادياً لحاطرة ذهنية مجردة . من هنا يلجأ إلى تكرار «المعنى» من مقطع إلى آخر بلا وظيفة فنية يحملها التكرار ، كما يكرر الأشرطة المتساوية في المقطع الواحد بلا مبرر يخفف من وطأة محبها الموسيقى ، أو يكشف شحنها الشعورية . الشاعر إذن يفهم التجديد بمعناه الشكلي المحض ، فيتحول بالشعر إلى نثر .

نخني هذه النثرية تماماً في قصيدة «بدلاً من الكلب» لمهران السيد ، ويكاد الشاعر أن يلج عالم الشعر الحديث ، لولا إصراره الغريب على البقاء خلف غيمة رومانسية لم تعد قادرة على تشكيل رؤيا فنية للشاعر المعاصر .

كنا كسائلين أعرجين في مدينة ،
تبع بالصخب
نحس مثلما يحس أهلها بذلك الذي يحوم فوقها
وأن شيئاً ما يقوم بيننا
كما يقوم بينهم
وكان عجزنا القديم كالحياة ، لحظة الفراق ، عجزهم .
وأنا ، وأنهم
ننوء بالرؤى الحزينة
لكهم كانوا على الدوام يحتمون من شقاؤهم . . بنا
ويهربون في جلودنا .
ويلفنون عريهم ، كما النعام ، في صقيع عرينا .
وكلما مرت بنا الأيام في طريقها . . تضيف للمخزون في عروقتنا .
ففي الصباح . . لا نود أن نعيش للظهيرة
وساعة الغروب ، نحسد النهار إذ يموت قبلنا
وعندما تسيل رعدة النجوم في عيوننا الضريبة

نقول من صميمنا . . يا ليتها الأخيرة
لكى نفوص فى سكىنة إلى الأبد .

إن الرومانسية ليست «وصمة» فى جبین الشاعر، لو أنه جعل منها رومانسية حديثة ، أى أن يستخدم إمكانات الغناء الرومانسى فى خلق رؤىا حديثة . ولكن مهران السید يخضع تلقائياً لسمات مرحلة سابقة من تطور الشعر الرومانسى لا تتلاءم مع طبيعة التجربة الإنسانية العميقة التى يعيشها الشاعر المعاصر . وأقول « التجربة » لا « الموضوع » لأن الحب والحزن والفرح ومختلف انفعالات الفرد صالحة لأن تكون زوايا يلتقط منها الشاعر ما يناسب تجربته . فالتجربة ليست هى الحدث أو الفكرة فى البناء الشعرى، وإنما هى التجسيد الذاتى لحرارة اللقاء بين الإنسان والعالم . أما البناء الشعرى فهو التجسيم الموضوعى للتجربة . ومهران السید عندما يقتصر على ذلك اللقاء الرومانسى مع العالم، فهو لا يعكس روح العصر التى تمخطت هذا اللقاء . ولذلك لا أرى فى قصيدته هذه شعراً حديثاً بحق، بالرغم من أنه يتخلص من أسر الكثير من القيم التقليدية فى الشعر . فهو لا يميل إلى الرصد الفوتوغرافى لجزئيات الحدث الذى يظلل التجربة ، وهو بعيد عن الضجيج المفتعل ، وهو حريص على أن يقترب من أدوات التركيز ، شيئاً فشيئاً . ولهذا أناشد هذا الشاعر الموهوب أن يعانى مشقة التغير النفسى واللغوى والجمالى ، إلى مرحلة أكثر تقدماً ، وفقى فى ماضيه الفنى تدفعى إلى الاقتناع بقدرته على إحداث هذا التغير .

وعندما أتذكر سمات الفقر الغالبة على الروح الشعرية المعاصرة فى وطننا ، أتذكر أيضاً أننا لا نعانى من فقر أيدلوجى أو حضارى ، فنحن فى مرحلة بناء على المستويين الفكرى والاجتماعى على السواء . ومن هنا تصيبني دهشة بالغة حين تصبح قضية فلسطين مجرد مشجب يعاق عليه بعض الشعراء آهاتهم الصادقة دون نعتق للمدلولات الكبيرة التى يمكن أن نستخرجها من هذه القضية البطولية التى أصبحت إحدى قضايا العصر، بفاعلية الإيمان العظيم الذى يضمه الإنسان العربى الحديث من أجل النضال عن نبالة هذه القضية وشرفها . وتحضرني هنا محاولتان فى مجال الرواية للكاتبين .حليم بركات وغسان كنفانى ، حيث

استطاعا أن يرتفعا إلى مستوى مأساتنا الخاصة في فلسطين ، حين ارتفعا بفنهما في « ستة أيام » و « رجال في الشمس » إلى المستوى العام لمأساة الإنسان المعاصر .
ولا أعتقد أن الشعر المنشور في نفس العدد من مجلة الشعر حول مأساة فلسطين يستطيع أن يصل إلى نفس المستوى الذي وصفه الرواية العربية . إذ أين المأساة في قصيدة « الحصار » للشاعر عبد الرحمن غنيم ؟ إنه يقول في أحد مقاطعها :

هجرت معسكر التشريد
كيف تطيق فيه تنسيق الزاد ؟
وكيف تطيق أن تحيا بمستقع ؟
وتدفن جسمك الموبوء في الأرحال كالضفدع ؟
لتوقف كل صرصار وجردان .. تقول له :
بأنك كنت تملك مرة وطننا
وأنت كنت قد جهزت قبرك فيه
وكنت ابتعت من دكان قماش به كفنًا
وأديت القروض كما أراد الله
كفى تلقاء ،
مغتفرًا ذنوبك ، طاهر الأذيال
ولكن قبل أن يأتيك « عزرائيل »
جاء وباء « إسرائيل »
لتحفر قبرك الموعود في الغربة
وقد تركتك نهب الدل ،
مترقد راحش الأوصال

ليعلمني الشاعر إذا قلت إن أمثال هذه القصيدة يسمىء إلى مأساتنا في فلسطين أكثر مما يعنى أبعادها ويضوء جوانبها ، فليس معقولا على الإطلاق أن أطمح إلى إقناع أى قارئ بهذه المأساة لجرد أنني لن أدفن في تراب فلسطين .
لأننى لا أنكر قيمة الاعتبار الوجدانية التي توفى بإشارة أو بأخرى إلى موروث شعبي عن التراب والغربة وما إليها . ولكن الانحصار على هذه الاشارات وتعريضها

من أية إيماءات غنية بالفكر والتجربة الإنسانية ، لا يؤدي إلا إلى طريق مسدود في وجه الشعر ووجه المأساة معاً . إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي ، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين ، وإنما هي مأساة إنسانية عامة ، هي مأساة « العنصرية » أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث ، ولذلك أتصور فلسطين دائماً نبأ لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا يمكن أن تتمخض عن أزمة المقابر التي جاءت في القصيدة .

على أن هذا لا ينفي أن ثمة قصائد واعدة كما نرى في « الرجال الغائبون » لبدر توفيق . وكما كنت أود أن يتاح لي الحديث عن قصائد هذا الشاعر الجليل في مجموعها ، لأن هذه القصيدة لا تمثل أبعاده كلها ، وإن كانت تمثل بعضاً من عيوبه الخطيرة . فبدر شديد الحرص على « الغنائية » بمعناها التقليدي الذي يحتل فيه « الجرس » مكاناً رئيسياً . وبالرغم من أن الجرس في كثير من قصائد الشعر العالمي الحديث يقوم بوظيفة جديدة هي تكثيف المعنى وتركيز الدلالة ، إلا أن بدر لا يستفيد من جرس هذه القائلة ، بل يستميله شيء قريب من الصخب والزئير الذي يرافق الشعر التقليدي بحكم تقفيته تارة ، أو بحكم اختياره للبحور الصارخة تارة أخرى .

ولا أريد هنا أن أستشهد بمقاطع محدودة من قصيدته « الرجال الغائبون » لأن علو الجرس هو السمة البارزة في جميع مقاطعها . ولكن بدر توفيق يستخدم الصورة الشعرية بملولها الحديث استخداماً جيداً ، لا يسعى إليه تكرار « الفكرة » التي يبلع عليها ، لأن الصور التي يستعملها تعمق من هذه الفكرة كلما أوغلنا في القصيدة .

إنني أعتذر إذا لم أكن قد تناولت هذه القصائد بشيء من التفصيل . فما كان يعنيني سوى إلقاء الضوء على مجموعة من الظواهر التي تباعد بين الشعر الذي يتخذ لنفسه الإطار المرسل وبين روح الحدائث التي تنوق إليها في هذا الشعر . لأن الشعر العظيم ليس — بكل تأكيد — هو الخطوط والمنحنيات التي تحدد شكل الهيكل العظمي ، وإنما هو اللحم الذي يكسوه والدم الذي يجري في عروقه . فالتثنية

والغنائية والرومانسية التي لاحظناها على بعض هذه القصائد ، ربما تجعل من النظم شعراً ، ولكنها لا تملك المقدرة على تحويل هذا الشعر إلى شعر حديث .

• • •

كان إطلاق تسمية « قصيدة النثر » آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . لأن التسمية - أية تسمية - هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم . وأولى السمات الأساسية لمعنى الحدائث في الفن ، هي الإيغال في التفرّد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحدائث . فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لا كشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضارى . بينما تأخذ هذه الصفة في التلاشي كلما أحرز المجتمع الإنساني - ومع الفن - إحدى خطوات التقدم الحضارى . فإذا قلنا اليوم « قصيدة النثر » ضمن إطار حركة الشعر الحديث ، فإنما نعود القهقري إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من « القواعد » ، أى أننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق المحافظين ، فالخاتمة ليست إلا تعبيراً ملتويّاً عن الرغبة في ضرورة الثبات . ومن ناحية أخرى ، فإن من أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح الفرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة . وإذا كان هناك ما يشبه الاتفاق حول المصادرة القائلة بأن الوزن الموروث ليس معياراً وحيداً للشعر ، فإن إحلال كلمة « النثر » مكان الوزن ، لا تعبر إلا عن « رد الفعل » لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحديثون . فهي - قصيدة النثر - تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاء هذه وتلك يلتقون في الواقع عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر . بمعنى آخر المفهوم الشكلي . فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة . وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات ، نثراً ونظماً ، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر . كما أن هناك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة . هذا إيضاح أولى ، لا بد أن أبدأ به حتى أتلوه ببقية أوجه

الاختلاف بينى وبين دعاة «قصيدة النثر» فقد أساءت إليهم التسمية ، كما أساءت إلى الناقد الحديث الذى لم يعد «يطالب» الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته ، ولم يعد «يستخلص» القيم الفنية متسلقاً على الشعر ، وإنما أصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث نشوة الخلق . لم يعد مجرد «قارئ ممتاز» كما كانوا يصفونه فى القديم ، لأن القارئ الحديث أصبح شاعراً وناقداً فى آن . لا بالمعنى التكاملى الساذج الذى يمزج الخلق بالنقد ككتفيضين يمكن التوفيق بينهما ، وإنما بالمعنى الحضارى العميق الذى يجعل من الرؤيا الحديثة للعالم ، هدفاً لكل من المبدع والمتلقى على السواء . إن القيمة الحقيقية لمقدمة أنسى الحاج فى مجموعته «لن» ليست فى المسلمات البديهية التى تفرق بين الشعر والنثر ، وليست فى المفارقات الطبيعية بين شعر النظم وشعر الحياة ، وإنما تكمن هذه القيمة فى جملة واحدة جاءت عفواً خلال هدير أنسى وثورته الطموحة إلى التفجير والتدمير والبناء من جديد ، والحملة التى أقصدها تقول «بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مسميرى» .

تلك هى المسألة التى لم يعرض لها الشاعر بشيء من التفصيل ، بل هى انشقت من نافورة هياجه العصبى ، انبثاقاً لا شعورياً ، فدلّت على أصالة جذورها فى نفسه وإن لم تدل على أهمية الوعى الدقيق بمعناها . ثمة حلف خطير بين كل شاعر وقارئ ، خطورته أنه غير مكتوب ، ولكنه يؤق ثماره بصورة تلقائية جارية . ثماره الظاهرية هى الإقبال والإدبار ، الحسارة والربح . الحق أن الناشر هنا هو الشهيد الأعظم . أما خطورة الحلف غير المرقى على الشاعر ، فأكثر فداحة ، لأن الطرف الآخر قد يلجأ إلى كافة الوسائل غير الشرعية : فى ظل أحسن القروض ، الإجهاض والوَاد . وفى أسوأها قد يلجأ إلى الاغتيال الفردى ، إذا لم ينظم نفسه فى ثورة مضادة . هذه العبارات ليست من قبيل التشبيهات المجازية ، فأنا أعنى كل حرف جاء فيها . بما يطابق معناه مدلوله الحرفى . ولا شك أن أنسى الحاج من أولئك الذين اختاروا «التجاوز والتخطى» احتجاجاً مدعوراً على حضارتنا من «لن» إلى «الرأس المقطوع» . ولكن هاتين المجموعتين لم تضما سوى التجارب الأولى التى لم تصل إلى درجة ما من التكاملى إلا فى أحدث ما كتب «ماضى الأيام الآتية» . ولعل قصائده «أهلاً أنت أو القصة ؟» و«ناموا مع دانائى» و«زيع الشفغ» ، «الزرق» و«أنا الموقع اسمى أدناه» تؤكد أن ثمة تنازلات ضخمة قد

حدثت من جانب أنسى فاستطاع أن يتخلى عن دوائر موجة رد الفعل .
ويدخل مباشرة إلى دائرة « الفعل » . هذه القصائد تؤكد أيضاً ثباته على جوهر
اتجاه « التجاوز والتخطي » في الالتحام العميق الحر بأحداث منجزات التكنيك
الشعري في أوربا .

في إطار هذا الاتجاه أيضاً ، شعر توفيق صايغ . لا يتملق الأذن ، ولا
يستلجج المخيلة ، ولا يغرى أعصاب العين المشدودة إلى رؤيا يوحننا اللاهوتي في
حلم أو كابوس . هو وثيق الصلة بالعقل ، ولكنه أكثر ارتباطاً بالتجربة . لذلك
يحطم البناء الوزني ، ولا يقيم على أنقاضه بناء سيمفونيّاً ، ولكنه شغوف يصنع
هارموني للفكر . توفيق لا يحطم الوزن العربي الموروث بالصدفة ، ولا يحطمه
بالقصد ، العلاقة بين الأحرف والكلمات في شعره ليست وليدة تأمل موسيقي
للاستجابات الصوتية في تركيب الأشرطة أو تحت الألفاظ أو اشتقاق المعاني .
لا تقوم هذه العلاقة أيضاً على أساس تصور هندسي مسبق يضع الأطراف المتوازية
والمتقابلة والمتعارضة في نسق يكفل تكاملاً ما بين الأجزاء وبعضها البعض ،
أو بين الأجزاء في مستواها التفصيلي ، والكل في مستواه الشامل . فالهارموني
الذي يشغف به توفيق صايغ إلى درجة الجنون ، يتم بين الأنكار بمعناها
التوليدي المشع الخالق ، لا بمعنى التصميم والخلق والمهارة في تشييد المعادلات .
وعندما تصبح الفكرة انعكاساً ذهنياً للمعاناة الهائلة في إحدى التجارب ، تصبح
الكلمة وقوداً يشعل روح الإنسان بلا توقف . أقصد بلا حساب « للمكان »
الذي تحتله الأحرف ، وبلا حساب « للزمان » الذي يستغرقه الصوت . فالشعر هنا
لا يعود ثمرة المساحات والعدادات ، لأنه من صلب المعاشية الحارة للزمان والمكان ،
تحيا تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ . ولا يعود ثمة أمل في خبرة قصيدة بوضعها
في أنابيب الوزن أو النبر ، أو ما يدعونه خطأ بقصيدة « النثر » . فالشعر يرفض
بطبيعته أية تسميات تهدده أو تهدده أو تغلق أبواب النور في عينيه . فنحن
لن نبحث « في بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن » لتوفيق صايغ ، عن المطلق
الموسيقي في الشعر الذي لا يختلف بشأنه المحافظون وفريق ضخم من المجددين .
المطلق عند المحافظين هو حرف الروي والقفية والبحر ، من يخرج على هذا المطلق فهو

زنديق، لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر، إلا كمحساب العوانس في مملكة النساء .
 وفريق ضخم من المجددين يرون المطلق في وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة
 الوزن . وكلاهما يلتقي عند تخوم المطلق ، ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح
 أبواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار . ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج
 ومحمد الماغوط وجبرا لإبراهيم جبرا، هي الخروج على هذا المطلق السرمدي ، فلم
 تعد هناك « شروط موسيقية مسبقة » على الشاعر مراعاتها أثناء كتابة القصيدة .
 غير أن توفيق صايغ بممرده ، هو الذي رفض - شعرياً - أن يستبدل المطلق
 الموسيقى بما يمكن أن يعد « تعويضاً » عند القارئ المتخلف . رفض أن يحل
 « الصورة » أو « الحدوة » محل المطلق القديم . كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر
 الحديث بلا حدود ، فهي ليست تمرداً على « أغراض » الشعر القديم من هجاء
 ومدح ورناء وفخر ، وليست تجاوراً لمرحلة البيت الواحد المكتفى بذاته ، مرحلة
 الحكمة الذهبية ، وإنما هي ثورة على القالية في الفكر والتعبير . سواء كانت
 هذه القالية هي عمود الخليل ، أو التفعيلة الواحدة . وسواء كانت الأطلال هي
 ماضي الحب العظيم ، أو هي أبعاد الوطن العريق ، أو هي أزمة الإنسان الحديث .
 واقترب الشعر باستقلاله الذاتي عن الغناء والرقص والموسيقى والفنون التشكيلية من
 أن يكون شعراً . وكأن « لا وكون » يبعث من جديد ، يلهج بأفكار لسنج الرائدة
 التي لم تجد مناخها الخصب أيام الناقد الألماني العظيم . في « بضعة أسئلة » يتخلّى
 الشاعر مختاراً عن « الموضوع » و « الصورة » و « الموسيقى » ، ليخلق شعراً مهما
 اختلفا في قيمته ، فإننا لن نختلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في
 شعرنا . الشاعر هنا يتصور العلاقة بينه وبين المتلقي في ضوء جديد ، هو أنهما
 معاً يخلقان القصيدة . لا يقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً ، ثم يأتي « القارئ »
 ليعيد خلقها ، كما يحلو للبعض أن يصف الناقد . بل إن كلمة « القارئ » تسقط
 من المعجم اللغوي للشاعر . ليس هناك قراء ، وإنما هناك مشاركة إبداعية في
 عملية الخلق ، تتم بمعزل عن الشاعر ، بمعزل عن المكان ، بمعزل عن الزمان .
 فالقصيدة - في مثل هذا الشعر - لا تنتهي في اللحظة التي يسلمها الشاعر للطبعة ،
 بل لا تنتهي مسئوليته الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها . . كلا وإنما القصيدة
 تبدأ حياتها الحقيقية في تلك اللحظة التي أعيش معها ، وتعيش معها ، بكاراة

الخلق الجديد : اليوم وغداً وبعد غد ، هنا في المكان الذي اجلس إليه ، وهناك في المكان الذي تجلس إليه ، وفي بقية الأمكنة التي لا أعرفها ، ولا تعرفها أنت . وهذا مادعوته منذ قليل بأن القصيدة - في مثل هذا الشعر - نحيما فوق مستوى التاريخ . الرمز والأسطورة جنباً إلى جنب في « بضعة أسئلة » بنموان في أحضان المسيح ولحظات الجنس في وقت واحد . ولن تستطيع أن تمسك بتلابيب الشاعر لأن مسيحه لا يرتدى ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة ما دام قد اختار « المسيح » نسيجاً للخلق الشعري . لن تستطيع ، لأن المسيح هنا لا « يمثل » دوراً ولا « يقتصر » شخصية ، ولكنه « رؤيا » تحفر أبعادها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي . فالأسطورة هنا ليست هيكلًا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركाम تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجباً يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . إن الصليب والمسيح والعذراء في « بضعة أسئلة » ليسوا مناخاً شعرياً لعملية الخلق . كذلك الحوار الجانبي والمؤنولوج الداخلي ، وضمير الغائب والمخاطب ، ليست جميعها « أدوات » تعبيرية تصوغ أحد الأفكار الشعرية . إن هذه كلها ليست إلا عملية الخلق في لحظة حضور وتجسد ، تتطلب مني ومنك أن ننسى ما لدينا من آذان وخيالات وعيون نصف مغلقة وألسن نصف هامسة ، تتطلب منا أن ننسى تلك التسمية اللعينة « القراء » . تتطلب منا أن نصبح حقاً ، شعراء . تتطلب منا أن نعتذر عن الشاعر الأول ، بأنه لم يجد سوى الأحرف المطبوعة والورق الأبيض ، وسيلة لأن نحيما معه « روح العصر » .

تلك هي القضية التي يحمل لواهما توفيق صايف وزملاؤه ، أن تعيش حضارتنا - ولا أقول ترتفع إلى - روح العصر . وهي القضية التي لم يؤهل لها سوى حفنة من النفوس الكبيرة ، التي تعيش في بلادنا داخل « جزيرة مهجورة » من البشر والحياة على السواء . أجل ، إن الحداثة في الشعر الخالي من الوزن والصور والحواديت جزيرة مهجورة في بلادنا . لأننا بالفعل نعيش مرحلة حضارية متخلفة ، نعيشها مرغمين ، عن طريق العلاقات والقيم التي تفرضها المرحلة التاريخية من ناحية ، كما تفرضها رغبتنا في أن نظل أحياء . فالانتحار وشعر توفيق صايف وزملائه ، محاولتان شجاعتان لتجاوز المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها . ولكنهما بالرغم من

هذه الشجاعة يصلان بنا في نهاية الطريق ، عند قبر مهجور أو جزيرة مهجورة .
لأن «تخطى» الحضارة في واقع الأمر هو البديل اللاشعورى الذى اختاره شاعر
كتوفيق صايغ للمطلق الموسيقى في الشعر . التجاوز والتخطى مطلق جديد ، ليس
في الشعر ، وإنما في الحياة . يعيش توفيق صايغ عمره كله ، وهو يعلم أن عدد
الحالقين — ولا أقول القراء — الذين يشاركونه أروع لحظات وجوده حضوراً لا يتجاوز
عدد أصابع يديه . هو يعلم بلا ريب ، أن صدقه مع نفسه ومع هذا العدد
القليل من معاصريه ، لا يكفیان للشعور بالراحة العميقة من عناء الخلق . وهو
يعلم أن ثقته في الأجيال القادمة القادرة — لا على فهمه — بل على مشاركته
لا تكفل له سعادة اللحظة الآتية . لأكثر من سبب يعيش شاعر كتوفيق صايغ
تميساً : لأن من يعيش لم شاعراً ، لا يعايشونه هذا الشعر . ولأن الأجيال القادمة
ستخلق بالضرورة شعرها الأكثر تجسيدا لروح عصرها . وإذا بشعره هو الذى
يخلق في حياتنا الخاوية روح عصرنا ، يذهب هباء . ولكن توفيق صايغ وزملاءه ،
ينسون الجانب الآخر من القضية ، وهو أن الظروف الصانعة لمأساتهم ، تختلف
كيفية عن الظروف الصانعة لمأساة الطرف الآخر — المفترض — في عملية الخلق ،
بل إن البديل اللاشعورى الذى اختاروه عن طيب خاطر كقطاع في الحياة ، كان
عاملا أساسياً في تحطيم الجسر — المفترض — بينهم وبين الطرف الآخر المعاصر لهم .
فليس غياب الوزن أو الصور عن «بضعة أسئلة» هو الذى حطم الجسر بين الشاعر
والمتلقي ، فقد تربت قطاعات عريضة من القراء العرب بين أحضان ما دعوه يوماً
بالشعر المنشور ، أى الذى لم يقيد نفسه بقافية ولا بوزن ما . وكان جبران من أئمة
الأدب العربى ، ومن رواد هذا النوع الأدبى . فليست هذه هى المشكلة ، وإنما
تكمن المشكلة في ذلك البون الشاسع بين التجربة التى ولدت هذه الرؤيا الحديثة في
الشعر ، وبين التجربة التى يعيشها أغلب الناطقين بالعربية في ظل حضارة
متخلفة . هذه المسافة التى يعبر عنها البعض — صادقين — بعدم الفهم ، ويعبر عنها
البعض الآخر — صادقين أحياناً وكاذبين أخرى — بالحرص على التراث . «ثلاثون
قصيدة» ، «القصيدة لك» ، «معلقة توفيق صايغ» : خطوات ثلاث من مطلق الجزء
(الموسيقى) إلى مطلق كلى شامل (الحياة) ، من الأمل في فواصل زمنية ندعوها

بالنغم تقينا شر اليأس والسقوط إلى فوهة اليأس الكامل من صلابة وثباتية أية حواجز تمهيننا دين الانحدار المروع . هكلنا تحول القيمة الشكلية إلى قيمة مضمونية ، وهكلنا يتحد الجمال والقبح في خيال أسطوري لانغم به ، وإنما نعايش واقعه المرعب كل لحظة . في «بضعة أسئلة» بالذات ، يصل توفيق صايغ إلى نهاية مطاف ساحر وظلم معاً ، إذ تفتح أرض الشعر فاهها وتبتلع المسافة النفسية الماثلة بين «الشاعر» و«الآخر» بشرط أن يتلبس هذا الآخر طقوس الرؤيا الحديثة للعالم في «حياته» أولاً . لأن الشاعر الحديث في أحدث منجزات رؤياه التي يدعوها خطأ بقصيدة التثريح يحتاج منك إلى ردم الهوة الخفيفة بين الذات والعالم . لا يبرقع الحرم ولا بأقنعة الممثلين ولا بحركات البهلوان ولا بمباخر الكهنة والسحرة والأفاكين ، ولكن بالعرى النفسى الكامل . في «بضعة أسئلة» و«معلقة توفيق صايغ» تبحث عملية التعرية في لحظات ترعبك لأول وهلة . ولكنك إذا كنت قد أعددت نفسك لعملية الخلاص بالفن ، فإنك واقع حتماً تحت تأثير الحوار الغريب بين المتكلم والمخاطب ، بين السائل والمستول ، على طول الطريق إلى «التوحد» في العالم . لن يصاحبك صليل السيوف أو صاجات الراقصات ، لن ترافقك غميلة يوحنا ولا إيليا ولا أشعيا . ولكنك ستنتهى إلى «الانتماج» بالأرض . حيث تل تعرف على الشاعر الذى افتقدته طويلا ، الشاعر المنفى في وطنه ، الضائع في مجتمعه ، لجرد أن داخله وخارجه أمسيا شيئاً واحداً ، لجرد أنه لم يعد «شاعراً» إلا من قبيل المجاز والصدفة . . لأن الشعر كان وسيلة الوحيدة لأن «يجد» الإنسان فيه . فإذا نحن رأينا هذا الإنسان — بمقاييس الأمس — مريضاً أو مجنوناً ، فإننا ينبغي أن نفقر ما في شعره من مرض أو جنون . لأنه في شعره ينسلخ عن كل ماهو عرضي وآلى وطارئ ، ويركز وجوده على كل ما هو جوهري وأصيل وعميق . ولأنه في شعره يلغى لأول مرة الانفصال التاريخي الطويل بين الفنان والسلوك ، بين الإنسان والحياة . ولأنه في النهاية يضع أصابعنا بكل شجاعة (لم تعد الشجاعة عنده صفة أخلاقية مجلوبة من الخارج ، بل أمست من أمراضه وجنونه) يضع أصابعنا مع توما على جراحه وجراحنا لتغور في دماء تنزف منه بعيد ، حسبناها لجهلنا أو لسلاجتنا (الكلمتان تعنيان شيئاً واحداً) من مات المرض والجنون . لم يعد الشعر — بهذا المعنى — انعكاساً لحياة الشاعر ،

ولا انعكاساً للواقع ، ولكنه أصبح حياة الشاعر وواقعه معاً . هو على وجه التحديد مادة اللحام القابضة على روح الشاعر في هذا العالم . هو بغير تحديد ، همزة الوصل الشفيفة بين الإنسان المعاصر والرؤيا الحديثة للعالم . على ذلك تنجاب الغشاوة عن عيوننا تماماً ، عندما نتنازل عن تاريخنا الطويل مع الذكاء والذاكرة والبلية ، ونتجاهل أرصاد الخيلة والأذن ، لأن جوهر الرؤيا الشعرية الحديثة هو السباق اللاهث خلف البرق المفاجئ الذي يعيد اكتشاف ذاتنا كل لحظة . حينذاك لا بد من أن ننسى في جيوبنا كافة أدوات الذكاء والذاكرة والبلية ، ونرفع الأكف ضارعين إلى مخزون إنسانيتنا ، أن نتوحد - عبر الشاعر - مع هذا العالم الذي لم يعد مع آذاننا المسلوبة السمع التاريخي ، عالماً غريباً . إنه عللنا بكل ما ينطوي عليه من تعاسة وفجعة . فإذا شئنا أن نستسلم للمأساة - بدلا من الانتحار - فعلينا أن نمتحن إرادتنا على الأقل ، بمعايشة هذا الشعر .

وبينا هناك ما يمكن تسميته تجاوزاً بالوحدة في شعر توفيق صايغ ، لا بين الشكل والمضمون فهذه قضية باثرة ، وإنما بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر . على العكس من ذلك نرى ما يمكن تسميته بالازدواجية في شعر جبرا لإبراهيم جبرا . والازدواجية هنا ليست مجازاً بالمرة ، لأنني أقصد بها تلك الهوة القائمة بين أدوات اللغة التي يسيطر بها الشاعر على خيوط تجربته ، وبين عناصر الفكر التي تنظم حدود رؤياه . ويقلد ما تنضج أبعاد هذه المشكلة في مجموعته الثانية «المدار المغلق» نكاد لا نجد لها أثراً في ديوانه السابق «تموز في المدينة» فباستثناء خلو أشعاره الأولى من قيد الوزن الخليلي ، حتى في حدود التفضيلة الواحدة ، لا نرى ذلك الشرح القائم بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها . رؤيا «تموز في المدينة» تبلغ أقصى منحورها عند حدود «حسن البوار» الذي غلب الشعور به على وجدان جميل المأساة في أدبنا الحديث . وكان جبرا لإبراهيم جبرا من أبناء النكبة العربية في فلسطين ، فكان من الطبيعي أن تتجسد رؤياه في تموز حيث البوار يصل إلى النوروة مع الموت وفقدان الأمل ، حيث ينبع الغضب وانفناء من أعماق هذا اليأس المروع . ولم تخرج موضوعات وأدوات وعناصر «تموز في المدينة» عن هذه الأسوار . فقد تسالطت جميعها مع

دقات القلب الحزين المغمم بالأسى ، ولكنه ملئ بشحنات متوهجة تشرق بين الحين والآخر من الأمل في الغد . كانت التجربة الشعرية في « تموز في المدينة » على نفس المستوى الاتفعالى بالصياغة الجمالية وأدوات التعبير . لذلك مهما بلغت حماسة تلك المجموعة الأولى للرؤيا الحديثة في الشعر ، فإنها في التطبيق لم تغامر إلا بأغلال الكلاسيكية الجديدة وتفعيلها الواحدة .

يجيء « المدار المغلق » بتجربة جديدة هي المصدر الرئيسي لما أقول به من ازدواجية بين طبيعة الرؤيا ومكوناتها . هذه التجربة هي الإحساس الحاد بهامشية حياتنا الراهنة على الصعيد الحضارى منظوراً إلى القضية من أرفع مستوى بلغته الحضارة الإنسانية في ذروة تألقها بأوروبا . إحدى قدى جبرا تقف على أرضنا بكل تعاساتها ، والقدم الأخرى تعبر البحار لترتكز على قشرة الأرض الأخرى . التجربة من حيث المشكلة تتبع منا ، وفي فورة القرد على بشاعة الكارثة ، يعالجها جبرا ، شعرياً ، بمصل غير مأخوذ من صلبها . إنه يعيش المسافة الخرافية بين إثم حضولتنا في حق إنساننا ، وبين منجزات الحضارة الأخرى لإنسانهم في الغرب . ثم يفترض أن ردم هذه المسافة لا يتم إلا بأحدث معجزات التكنيك الغربى . إننى أنصوّر انفصالاً في شبيكة العين الشعرية عند صاحب « المدار المغلق » لأنه لم ير في أصول التكنيك الغربى « رؤيا كاملة » لا ينفصل فيها التكنيك عن الفكر . التكنيك الأوروبى الحديث ، مجرد ظلال حتمية الحلوث ، لواقع أصلى هو الرؤيا الحديثة للعالم . نظر جبرا إلى المشكلة الفادحة العبء والفادحة الثمن معاً ، بنصف عين مغمضة ونصف عين مفتوحة . فقال إن العلاج الجلىرى هو مد شريان الحضارة الغربية في أحدث منجزات تكنيكها الشعرى إلى الدراع المملودة من التجربة الحضارية المتخلفة في بلادنا . وفي اللحظة التى توهم فيها جبرا أنه يقيم الجسر بين حضارتين ، إحداها بلغت أعلى درجات التقدم ، كان في واقع الأمر يؤكد الانقسام البالغ العنف بين طبيعة التجربة وتيسيدها الشعرى . إنه أحد أبناء الانحياز نحو التجاوز والخطى ، ولكنه ليس كتفريق صايغ مثلاً يغرف الرؤيا بكاملها من معين الحضارة الأوربية فتلتهم تجربته بمختلف العناصر للمكونة للرؤيا الشعرية من أدوات اللغة والفكر في وحدة حية ، عميقة ، حرة . توفيق صايغ يتجاوز أزمته

ببهرجائها نهائياً ، وتبقى « حالة جديدة » تتفق مع ثقافته وتكوينه النفسى ، وإن لم تتفق مع حضارته وأزمته . توفيق صايغ ، فى الشاطئ الآخر ، يجلس على عرش « رد الفعل » الذى قلّف به بعيداً . فلم يحاول أن يساوم مجتمعه برؤيا ليست من صلبه ، ولا أن يجمال التكنيك الغربى أو يتحايل عليه بتجربة لم يعرفها ولم يهتد بها فى تكوين مقوماته . لهذا فهو صادق مع نفسه ، ومع جوهر الحضارة الإنسانية فى أعلى مراتب تقدمها ، ولكنه ليس صادقاً — وهو يعلم ذلك — مع حضارة مجتمعه المتخلف . لقد اكتفى بالاحتجاج ورد الفعل العنيف .

أما جبرا فقد أرقته المشكلة طويلاً ، وتعلّب من أجلها عذاباً مريراً ، فلم يجد مناصاً من ترسيخ إحدى قدميه فى تربة التخلف الرهيب ، على أن يثبت القدم الأخرى كما قلت فى تربة التقدم العظيم . يفعل ذلك ، اقتناعاً منه بأن المستوى الشعرى لحضارته المتخلفة لا بد أن نتخطاه ، لا على مستوى الشاعر الفرد — فما أيسر ذلك وما أضناه معاً — ولكن على مستوى الشعر ككل . إذن فلا بد من تجاوز كافة المعوقات التقليدية التى تمنع التزاوج بين التجربة المحلية والتكنيك الغربى ، بين الواقع المتخلف ، والرؤيا الحديثة . ولقد تم الزواج فى « المدار المغلق » بغير أية طقوس كهنوتية من أحد الجانبين . بل استخدم جبرا كافة قواه وبراعته فى فهم التجربة على حدة ، وفهم أدوات صياغتها المستوردة على حدة . وبدلاً من أن تردم الهوة السحيقة بين طبيعة هذه وتلك ، فغرت الهوة فاهاً واسعاً ترسم ملامحه علامة التحدى . تصادفنا هذه العلامة أول ما تصادفنا فى مقدمة المجموعة ، عند أبواب قصيدة « البوق » فهى قصيدة تجابه فى شجاعة ذلك الفرق الحاسم بين العالم المصنوع الذى يبتعد بالإنسان عن أصلاته ، وبين العالم الحقيقى الذى يحقق للإنسان هذه الأصاله . والقصيدة مكونة من مقطوعتين وخاتمة فى شطرتين . المقطوعة الأولى تصوغ العالم المزيف فى بوق مكهرب يفتعل ضخامة الصوت حتى لتصبح النحنة كزئير الأسد . والمقطوعة الثانية استدارك من الشاعر الذى يؤثر الصيحة الطبيعية من الحنجرة فوق الصخرة العالية كأهل الجبال . والمقطوعتان كلتاهما تقومان على أساس من التعارض الذى يؤدى إلى نتيجة مسبقة من الممكن الاكتفاء بها عند حدود الشطرة الأخيرة فى المقطع الثانى . ولكن

الشاعر انساق وراء « المعادلة » الذهنية ، فاختتم القصيدة بشرطيتين تقولان (البوق هو التفاق — ينصاع لكل خديعة) . وقد هلمت في ظنى هذه الخاتمة التقريرية المباشرة ، البناء الشعري من أساسه . ذلك أن ثمة مسافة بين طبيعة البناء ، وبين طبيعة المواد التي صيغ منها . هذه المسافة أحدثت الازدواج الحتمى بين التجربة والرؤيا ، فجاءت هذه المعادلة الرياضية التي هندست القصيدة في دائرة من الجبرية . وكان هذا « الدليل » الذي يستخف بذكاء القارئ ووجدانه . على أن مشكلة الازدواج هذه ، تتضح أكثر فأكثر بينان القصيدة التالية « امرأة في العاصفة » ، فهي تجسد بلاء حضارتنا كله في « المرأة » التي تحجب إنسانيتها عن نفسها وعن الآخرين بحجة أن اللثاب الضارية تنتظر ، فيما لوخلعت هذا الحجاب ، لنهش لحمها . ولا يننى الشاعر أن ثمة ذئاباً ، ولكن ذئبيتهم ليست إلا حجاباً من الأنياب السامة نبتت في ظل الفراغ من الإنسانية الذي أصاب الرجل ، كالمرأة ، سواء بسواء . وجبرا ، بهذه الفكرة اللامعة ، يضع يده على كثر ثمين ، هو أن الحضارة اللانسانية هي التي أحالت المرأة إلى دمية ، والرجل إلى كلب . إنه يضع كلنا يديه على أصل البلاء ومصدر كافة الكوارث التي نحقق بنا . ولكنه حين يلجأ إلى « آخر كلمة » قالها الشعر الغربي الحديث الذي تسوقه أحيانا موسيقى في سرعة الجنون يقطعها صمت القبور ، ثم تعود الحياة إلى أعصاب القصيدة منقطعة في كلمة واحدة بالسطرة ، وربما حرف من كلمة ، إلى أن يزدحم السطر التالي بعشرات الكلمات الالهة غير الخاضعة لنحو أو صرف ، أو تلك الفقرات التي تنحفي في قسوة هجيية لقواعد اللغة بفواصلها وتركيباتها . . هذا العالم المكثف بأغنى الرؤى في الشعر الغربي الحديث ، لا يصدم القارئ الغربي بما يستخذه من أدوات الرؤيا الحديثة للعالم ، ولا يدهشه أن يخلق الشاعر « لغة جديدة » يتفاعل بها مع هذه الرؤيا . أما نحن الذين تهترق قلوبنا لوقع التجربة الحية النابضة بمأساتنا في شعر جبرا ، فسرعان ما نتوقف هذه القلوب عن النبض حين تتسع الشقة رويداً بين هذه التجربة والدمسة التي يهلبها لنا الفنان لئلا نرى معه أبعادها . لا كأن الخمر الجديدة عثت في زجاجات قديمة أو العكس ، فهذا تبسيط مبتذل للمشكلة التي تواجهنا بصلق في شعر جبرا . بل لأن التجربة العميقة الأصيلة تتفصل تماماً عن الرؤيا التي تتأخم عيوننا . فلا نعود نرى شيئاً على الإطلاق . ويكاد

البحر أن يلتئم في قصيدة جيدة مثل « نرجس والمريا » أو « أركضى يا مهرى » ، أو « يوميات من عام الوباء » . في هذه القصيدة الأخيرة بالذات بذل جبرا محاولات مضنية لردم الهوة الأسطورية بين التخلف العظيم والتقدم العظيم . وفي المستوى الجمالى ، كادت الهوة أن تبتلى بين التجربة والرؤيا . في المقطع الأول من هذه القصيدة ، تطل علينا الأرض الخراب ، ومن أحد جوانبها يشع أمل غامض . وفي المقطع الثانى تزدرد الأرض موتاها ليعيشوا في الحياة موتاً أكثر عذاباً مادام العذاب أقصى من الموت . وفي المقطع الثالث عتاب مرير على البذرة التى نبت من صلبها فما كانت تعلم أن الشوك والظمأ هو المصير لكل نبات جديد يمرّ على غزو الأرض القديمة . وفي المقطع الرابع ينال النبات الجرىء على عشق الأرض الياب ، عقاباً لا ثمن له ، بغير بطولة ولا استشهاد . وفي نهاية المقطع الخامس تتفجر ينابيع الدم فتلوث الصليب دون الإنسان ، لتفجر الأرض دون حرث . وفي المقطع السادس والأخير يحمل صليبه وفأسه ، ليضرب فى الصخر ، مليئاً بثقة لا حد لها فى أن الصخر سينشق ، وتتدفق المياه من ثغورها ترى . ولحق أن يوميات من عام الوباء ، إحدى القصائد العربية النادرة التى وضع فيها الشاعر الحديث كلنا أذنيه على قلب حضارتنا يتسمع نبضها الخافت والقوى ، السريع والمتنهم ، يتلمس - بعبارة أدق - حياتها وموتها . وبالرغم من أن جبرا فى هذه القصيدة الرائعة لا يلتفت مطلقاً إلى الراء ، رافضاً أن يتحول إلى عمود ملح من أوزان الخليل ، ومستحدثات تفعيلته الواحدة ، إلا أن الساق الموسيقى للأشطر يلتزم روح التجربة ، فتنتقل رؤيا الشاعر من إसार الشعر الغربى الحديث . يتضح هذا الانطلاق جلياً فى تلك المتساويات الغنائية دون تقيد بالتسوية الوزنية . ومن ثم تقترب الرؤيا من طبيعة التجربة ، وتقترب التجربة من طبيعة الرؤيا ، فتلتحم عناصر اللغة والفكر التحاماً تلقائياً لا زيف فيه ولا ازدواج . فقط ، استطاع الشاعر أن يضيق جديداً بالفعل ، واستطاع فى غيبوبة الانتماج السحرى القرية من مادة الحلم أن يمد جسراً متيناً بين روح الحداثة ومادة الحضارة المتخلفة فى مستواها الشعرى . ولكن ما أسرع أن يستيقظ الحلم ، فإذا هو ما يزال أسيراً فى قبضة المسافة البشعة بين جوهر تجربته الأصلية ، ومنجزات الرؤيا الحديثة فى الشعر الغربى . كلما ازدادت ثقافته أوغلت رؤياه فى الابتعاد عن تجربته . هكذا

تتوالى بقية أعماله ، إلى أن نصل في خاتمة المطاف عند « متواليه شعرية » و « لعنة بروميثيوس » حيث تغفر الهوة فاهها على آخره ، ويرتبط شعر جبراً نهائياً برحاب العالم المأساوي المكثف في الرؤيا الحديثة لعالم القرن العشرين . يستعير وسائل تيار الوعي ، ويلتقط أدوات تهشيم الهارموني ، ويتلمس طريقه في مناهات الصوفية الجديدة ، ويستلهم معدلات السرعة في التابع الموسيقى الذي يحل الكلمة بدلا من الشطرة ، ويحل الحرف بدلا من الكلمة ، ويحل الفراغ الأبيض مكان النقط السوداء . ويظل لاهثاً يجرى في ركاب « الأداة » سواء كانت من عناصر اللغة أو الفكر . ولكن لم يهجر قط أرض التجربة الدامية بكافة تناقضاتها وصراعاتها الكامنة . عل أن همزات الوصل جميعها — الشعورية والعقلية — تتمزق على شفا الهوة الفائرة في كيان الشاعر ، تتمزق وتترقأ أمثال هذه القصائد التي تنوتر بوجهها حقاً ، وتشتج مع مجاهداتها التي لا تتوقف . غير أن أنفاسنا سرعان ما تهدأ ، وتشلج أطرافنا ، وتتصلب عيوننا حين نصاب بانفصال الشبكية في العين الشاعرة التي انتقلت عداوها من الشاعر إلى المتلقى ، لمجرد الصدفة التي وضعت في طريقه تجربة متروعة من دمه ، ولكن خلاياها الصناعية لا تلبث أن تموت ، وشربانها المجلوب لا يلبث أن يتقطع .

شاعر واحد فقط من شعراء « التجاوز والتخطي » هو الذي استطاع في غيبوبة الاندماج السحري القريبة من مادة الحلم ، أن يستدرج العالم الخارجي إلى داخله . فن ناحية يلغى كافة النسب الحرفية للواقع ، ويستغل أقصى درجات الحرية التي يتمتع بها الحلم . ومن تشابك الواقع والحلم في تجارب محمد الماغوط — من « حزن في ضوء القمر » إلى « غرفة بملايين الجدران » — تمكن من أن يخطط لنفسه اتجاهاً خاصاً ضمن تيارات التجاوز والتخطي . ذلك الاتجاه الذي أرسى معالمه سان جون بيرس ، ولكن الماغوط نجح لا في تعريبه ، وإنما في امتصاص قدراته « العامة » مع تضمينها بمبدلوات جديدة تتفق وطبيعة الأرض التي يقف عليها .

وهكذا يتجلى ميدان الصراع في الشعر العربي الحديث ، عن سقوط السلفية الجليدية وانطواء الرومانسية الاشتراكية وهروب شعراء التجاوز والتخطي . ويبقى

الميدان فسيحاً لمعركة جديدة بين قيادات الاتجاه الثورى فى شعرنا الحديث ،
بمخاضه ، العربى والعامى . إلا أنه تبقى حقيقة واحدة ، هو أن هذا التيار الثورى
القائد لشعرنا ، هو الأمل الوحيد فى أن تلحق حضارتنا المعنية بركب الرؤيا الحديثة
للعالم .

ولعله مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه
من تجارب فى باب « القصيدة الطويلة » التى يريد لها صاحبها أن تكون ملحمة
كما نرى فى « الذى يأتى ولا يأتى »^(١) للبياتى أو أن تكون مسرحاً شعرياً كما نرى
فى « مأساة العلاج »^(٢) لصلاح عبد الصبور .

أما عبد الوهاب البياتى فليست قصيدته الطويلة الجديدة ، طويلة ولا جديدة .
ليست طويلة لأن المقطع الواحد فيها يغنى عن بقية المقاطع ، وليست جديدة
لأن معانيها ترددت مراراً فيما سبقها من شعر البياتى .

ولعله من الواجب ، ونحن أمام قصيدة تبلغ ١٨ مقطعاً ، يتراوح فيها المقطع
الواحد من ٣٠ إلى ٣٥ بيتاً ، أن نحاول أولاً الإجابة عن هذا السؤال : ما هى
القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربى القديم بما يمكن تسميته « المطولات »
لا القصائد الطويلة . فقد كان من مظاهر « الإعجاز » أن يكتب الشاعر فى
بحر واحد - وربما قافية واحدة - أكبر عدد ممكن من الأبيات ، التى قد تصل
إلى المئات والألوف . لم يكن يهم الشاعر قط فى مطولته إلا الحفاظ على صحة
المعيار الموسيقى وصرامة الشكل الهندسى ، أما ما تقوله هذه المطولات ، وطريقتها
فى القول ، فإنها أشياء لم تخطر على نال الشاعر العربى القديم إلا فى القليل
النادر . ولم يكن هذا القليل النادر من المطولات فى شيء .

ويجيبنا الشاعر الأورنى إجابة مغايرة ، فيقول لنا أن القصيدة الطويلة
« تركيبة شعرية جديدة » لا علاقة لها بعدد الأبيات . إن طولها مظهر خارجى
فحسب ، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقاً ، تلك الأسباب التى قد تدرك أبعادها
فى فن القصيدة الحديثة عند إليوت . فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغنى فيها

(١) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦

(٢) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٥ .

عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر . وإنما تطول القصيدة الإليوتية وفق تركيبها المعقد الذى يجمع بين الفن التشكيلى والبناء السيمفونى والتطور الدرامى فى عجينة شعرية واحدة .

ما يقوم به البيانى فى « الذى يأتى ولا يأتى » شئ بعيد كل البعد عن إليوت والقصيدة الحديثة بشكل عام ، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى . نحن نستطيع أن نقرأ :

« كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجلدور

وضاجعوها ، وهى فى الخاض

حياتنا فيها ، وفى داخل هذا التفق المسلود

وولاية مملّة مثلها أحرق أو مجنون

— أينما الانتفاض !

دقت طبول الموت فى الساحات

وأعدم الأسرى وهم أموات »

ولتو نشعر أننا أمام إحدى ضربات الشعر الحديث ، القصيدة القصيرة

المركزة الغنية بالإيحاء والرمز والانسياب والتدفق . ولكن فرحتنا لا تطول حين نعلم

أن هذه الأبيات السبعة ليست إلا جزءاً من المقطع الثالث « الليل فوق نيسابور » .

كذلك عندما يقول فى المقطع الرابع « فى حانة الأقدار » :

« القمر الأعشى يبطن الحوت

وأنت فى الفرقة لا تحيا ولا تموت

نار الحبس انطفأت

فأوقد الفانوس

ولبحث عن القراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

واشرب ظلام النور

وحطم الزجاجاة

فهذه الليلة لا تعود »

إن أمثال هذه المقاطع « دليل إداة » للشاعر ، لأنها تكاد تستقل بلماتها ، لا ترتبط بما سبقها أو ما لحق بها إلا بالتكرار الممل .

وبينا نحن نستطيع خلال سبعة مقاطع أن نربط — بصورة من الصور — بين أوصالها فيمكن النظر إليها كقصيدة واحدة ، فإننا لا نجد أية همزة وصل بين هذا الجزء والعشرة المقاطع الأخيرة ، حيث أننا نجد في « الرؤيا الثالثة » التي اتخذت (رقم ٨) ذلك السباب الذي يجيده البياقي في شتم الكلاب والملوك والكهنة ، كما نجد ذلك الرمز الباهت في « نيسابور » ، المدينة التي تحوم حول رأسها النصور ويسلخ جلدها وتشوى حية في النار . وتتحول نيسابور في (رقم ٩) إلى بابل فتصبح معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ، وعيناه إلى النجوم « وأنفه مرفوع » . ويجهد الشاعر اجتهاداً مضميناً في محاكاة السباب العظيم :

« عشتار ، ياعشتار ، ياعشتار !

تصدع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر »

ويتناوب الغناء من الرقم ١٠ إلى خاتمة « الذي يأتي ولا يأتي » على جحيم نيسابور ، فيكتب غنائية جميلة بعنوان « الموت » وأخرى رديئة بعنوان « الوريث » و « الليل في كل مكان » و « البحث عن الكلمة المفقودة » . ثم تعترضنا مقطوعة جميلة بعنوان « خيط التور » ، وتلتقي بقصيدة قديمة ضلت طريقها إلى هذا الديوان ، هي « الصورة والظل » . ولا بد لنا في النهاية أن نهتف في وجه جبرا إبراهيم جبرا :

« لابد أن نختار

أن نقبض الريح وأن ندور الأصفار

وأن نجد المعنى وراء عبث الحياة

فالعيش في هذا المدار المغلق انتحار »

ما معنى أن تكون هذه القصيدة الطويلة — المنشورة في المتصف — « سيرة ذاتية

حياة عمر الخيام الباطنية ؟ إذا كان الشاعر يقصد نفسه بالخيام الجديد ، فقد أخطأ الطريق منذ البداية ، لأن القصيدة كلها تتناقض تناقضاً حاداً مع « باطن » الخيام . القصيدة « ثورية » الكلمات ، والخيام كان « ثورى » المعنى . القصيدة تندب ذلك الطريق المهجور الذى يسير فيه الخيام الجديد ، بينما خيامنا القديم كان يمضى فى طريق مزدحم ، وتلك مأساته الحقيقية . فالمقابلة بين الشاعر وعمر الخيام مقابلة متعسفة لا يبررها منطق السياق الشعرى بأية حال .

ويعود الباقى فى هذا الديوان عودة سريعة إلى الماضى ، ماضيه الشعرى ، حيث يجمد الكلمات من لحم ودم التجربة الإنسانية فتصبح مجرد وعاء فارغ يحمل هتافاً سياسياً مبجحاً . ومن ثم يلتقى - فنياً - مع أكثر القوالب رجعية فى الشعر . فالرنين الصارم فى استخدام القوافى مع تحويرات طفيفة ، والصور التى كانت « رؤيا عنراء » ذات يوم فأضحت مألوفة وعادية ومضوغة ، كل ذلك قارب بين البياتى فى قصيدته الطويلة - الممزقة الأوصال - وبين أكثر الأشكال جموداً فى حياتنا الشعرية . بل إن طول « الذى يأتى ولا يأتى » يفقد حتميته وتبريره منذ اللحظة الأولى التى يتعد فيها عن التركيب البانورامى المعقد للقصيدة الحديثة ، فى مقابل الاقتراب من الموالم الشعبى الذى يقطع الليالى إلى أجزاء متوالية ، أو القصيدة العربية القديمة التى تكنفى بوحدة البيت لتشد الرحال من أطلال إلى أطلال .

غير أن البياتى لم يصنع موالاً شعبياً على نهج جديد ، كما أنه لم يكتف بقصيدة البيت العربى القديم ، ولكنه صنع شيئاً بين بين ، حاول فيه أن يكون جديداً كل الجدة قديماً كل القدم ، فلم يأت جديداً ولا قديماً ، ونما جاء نكسة إلى ما قبل « حغار القبور » و « المومس العمياء » . وهما المقدمتان للجادتان للقصيدة « الطويلة » الحديثة .

على النقيض من البياتى ، يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة فى تعبيد الطريق نحو المسرح الشعرى الحديث عبر خطوة ضرورية ، هى « القصيدة الطويلة » . فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعرى إذا اعتبرنا « مأساة الحلاج » مسرحية شعرية ، ونحن نحى عبد الصبور والشعر معاً ، إذا اعتبرناها قصيدة طويلة ، وفق المفهوم الحديث للشعر . وعلى النقيض من البياتى

يسلك عبد الصبور طريقاً وعراً في إنشاء قصيدته هذه ، طريقاً بكاراً غير مطروق ، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه ، واستنفد جهداً مشكوراً في الإلمام بالبناء التعبيري المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة . لم يكتب ملحمة تتصارع فيها مطلقات الخير والشر ثم تنتهى بانتصار البطل ، الإنسان ، مركز الكون . كلا ، ولم يكتب موالاً تنهد فيه الليالي بالظلم والغدر والأيام السود . لم يكتب بكائيات الفواجع ولا غنائيات الأفراح ، لم يقف على الأطلال ولم يعانق الأحلام ولم يمتط جواداً يمرق به من حصون الأعداء والأمصار .

لم يفعل صلاح عبد الصبور شيئاً من ذلك كله ، كما أنه لم يكتب مسرحاً شعرياً . ولكنه أثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح في بلادنا - لا المسرح الشعري - تنعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد بعد .

وعلى النقيض من البياقي لم يفتعل صلاح عبد الصبور «سيرة الحلاج الباطنية» ولم يتقول زوراً ولا رمزاً على الشيخ المصلوب في بغداد . وإنما راح ينسج ، في صبر وأناة بالغين ، تركيبة درامية في قصيدته ، دون أن يجعل منها دراما شعرية . فلو أننا حذفنا الشخصيات الرئيسية (السجينان ، القضاة الثلاثة ، الشبلي ، إبراهيم ، الخ) لما حدث أى اضطراب في السياق الشعري . بل إننا سوف نتصور هذا العمل - «مأساة الحلاج» - في مكانه الطبيعي من الشعر : قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلي ركيزة فنية لها . فالشخصيات عند عبد الصبور ليست إلا أسماء وظلالاً ، ليست كيانات بشرية في حالة «فعل» . وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونها بأنها شخصيات ذهنية مجردة تتحاور بالأفكار . وهو انطباع سريع متعجل لا يبغي «التفسير» . هي ليست شخصيات مسرحية بل «أسماء» تتواتر هنا وهناك . فتغير من مسار الموجة الدرامية ، بين مد وجزر وتحدث ذلك الذي ندعوه «بالتلوين» في الشعر . فالقصيدة الطويلة من أولى مستلزماتها التلوين ، حتى لا يصاب القارئ بالملل . والأسماء التي جاءت في «مأساة الحلاج» تقوم بهذا الدور فتؤديه على خير وجه ، ولكنها ليست شخصيات مسرحية تتعلق مصايرها الخاصة ببناء الدراما وسير أحداثها . والشخصية الوحيدة هي الحلاج ، كثيراً ما رأينا الحلاج بديلاً موضوعياً لكل صاحب رسالة في التاريخ :

سقراط ، المسيح ، برونو ، جاليليو ، إلى بقية هذا الركب الجليل من الشهداء . وأكثر من ذلك رأينا الحلاج بدلاً موضوعياً للشاعر في تجسيده لأزمة الإنسان المعاصر . فحتى شخصية الحلاج ، إذن ، ليست هي الشخصية التاريخية من أحد الوجوه ، بالرغم من كل ما بلله الشاعر في استيحاء التاريخ من جهود ، لم يكن لها فنياً أى مبرر إذا تنازل عبد الصبور عن تسمية عمله بالمسرح واكتفى بالشعر . حينذاك نقول أيضاً إن « الأحداث » في « مأساة الحلاج » مجرد موجات درامية هي الأخرى ، تشارك في البناء المعقد للقصيدة الطويلة . فلعل « الصلب » ، وهو الحدث المادى الأكبر ، لم ينل من اهتمام الشاعر فنياً سوى المقدمة التى سبقت الجزء الأول « الكلمة » ، أما هروب أحد السجينين وانسحاب أحد القضاة ، فلم يجعل من السجن أو المحكمة أحداثاً « مسرحية » . بل كانا مجرد ظلال لشخصية الحلاج فى التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم مضادة . هذا الالتحام فى صميمه هو جوهر القصيدة الطويلة ، هو الرمز الأكبر الذى تلور من حوله كل الخطوط وتتأكد .

ليست « مأساة الحلاج » إذن مسرحية ، وإنما هي قصيدة طويلة حديثة . ولكنها وثبة بعد خطوة السياب فى « حفر القبور » و « المومس العمياء » ومحاولة أدونيس فى العدد الأول من مجلة « شعر » التى أسماها « مجنون يعين الموقى » . أول الانتصارات فى هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من « الغناء » ، بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة . إنها ليست مجموعة أغنيات تعتمد على أفضل التفضيل أو ولو العطف أو المطلقات الرومانسية القديمة والحديثة . كلا ، إنها من حيث الشكل مونولوج داخلى ، ومن حيث الجوهر رؤيا حديثة للعالم .

ثانى الانتصارات ، أنها قصيدة « مركبة » . فلأنها رؤيا — لا أغنية — لانتساب أشعتها فى بساطة بدائية ، وإنما يستخدم الشاعر أحدث ما أتى به التكنيك فى الغرب ويوظفه توظيفاً جديداً يتسق مع تجربته الأصلية . يستخدم الحوار و « القلاش باك » والصراع المزدوج ، ولا يصبح من أهم أمانيه أن ينسج مع الشاعر العربى القديم ألف بيت من بحر واحد وقافية واحدة وحرف روى واحد .

لا ، ليست هذه معجزة الشعر الحديث . لقد استخدم عبد الصبور عدداً من الأبحر حسباً أملت عليه « التركيبية الدرامية » للقصيدة ، وتلونت أوزانه بأنغام الموجات الدرامية التي تهلل بها التجربة ، وكان شيئاً طبيعياً أن تحفل المقطوعة الواحدة بأكثر من وزن ، وتكاد تقترب أحياناً من النثر ، ولكنه النثر الجزئى الذى يجعل من الكل شعراً .

وثالث هذه الانتصارات هى الانعطافة الفكرية الجديدة فى شعر عبد الصبور ، إذ دفع الصوفى إلى حافة الفعل : فإن هذا يعنى أن لا مكان فى دنيانا لعالم اللافعل .

« مأساة الحلاج » تجربة مجيدة فى تاريخ القصيدة العربية الطويلة ، ولا بأس من إخراجها على المسرح ، ككل شعر كبير ، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية .

إن المسرح الشعرى هو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود شكلاً ومضموناً . والقصيدة الطويلة هى مرحلة الانتقال من القالب الثنائى إلى القالب الدرامى . هذا لاينى قيمة الجهود الهامة التى بذلها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، غير أن الثنائية المسرفة فى كليتهما حرمتها حقاً من البنية الدرامية التى من شأنها أن تخلق ما نسميه بالمسرح الشعرى .

الفصل الرابع

مفهوم الحداثة بين الشعراء والسماد

١

بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ، أى أن خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية تتيح للناقد أن يتبين معالم تطورها التاريخي ، فإن بعضاً ممن تسهواهم عملية إيجاد «حيثيات لقضية الشعر الجديد» راحوا يرتلون قلنسوة المؤرخ لحركات التجديد في الشعر العربي حتى يشتوا أن الشعر الحديث هو امتداد طبيعي لتاريخ شعرنا العربي . ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر الجديد في جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة الحديثة كلها إلى محاولات قريبة في الشعر المرسل والنثر الشعري ، إلى بقية هذه التسميات التي تعني تحوراً ما في الوزن أو القافية .

كان من نتيجة هذه النظرة «التاريخية» — سواء ما ترجع بنا إلى أبي نواس أو ما تكتفى بفريد أبي حديد — أن تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة «حتمية» في تطور الشعر العربي . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

* * *

آمن بعض الشعراء الجدد بأنهم سلالة نقية لأبائهم شعراء العصر العباسي — رواد أول حركة تجديدية في الشعر العربي — ذلك أن هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا في بيئة يقول ميراثها النقدي أن أجزاء النظم يجب أن تكون ملتزمة ، ملتزمة ، منسجمة مع وزن الليد «يطرب الطبع لإيقاعه ويمارجه بصفاته ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه» ، ويجب أن تكون القافية «كالموعود به المنتظر ، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه» لا تضطرب في مقرها ولا يستغنى عنها . ولا يجوز أن تتسلل أبيات القصيدة وتتصل أواخرها

بأوائها إن لفظاً أو معنى ، فبناء القصيدة يكون على البيت المستقل لأعلى وحدتها ، إذ « من الواجب في الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره » كما يقول صاحب مقدمة شرح ديوان الحماسة (ص ٩ - ١١) .

ويضيف أبو هلال العسكري : « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقاؤه ، وكثرة طلاوته ومائه .. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً » . كذلك يقول : « وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها » (راجع كتاب الصنائع ص ٤٢ ، ص ١٤٦) ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا الميراث النقدي أن تصلبت شرايين الشعر على مجموعة محددة من الأغراض والمعاني والأوصاف والتشابه والقوالب . وظل الشعر العربي طيلة قرون أسيراً للتشابه والتكرار . يقول غازي براكس - أحد المؤرخين لحركات التجديد في الشعر العربي - إنه « كان من نتائج اتجاه الشعر إلى الحديث عن الأحكام العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة دون إخضاعها إلى تأمل ذاتي نقدي من الشاعر ، أن تضاعفت التجربة الإنسانية الشاملة من الشعر العربي ، وكادت تفقد التجربة الذاتية ومظاهر القلق والصراع ، كذلك ندرت النغمات الصادقة وكثرت المواقف المفتعلة الغريبة ، وطغت الشكلية التقريرية والخطابية على الشعر . واتجه فريق كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم تحرر وجدانهم غالباً ، إلى ظواهر الأشياء والناس ، فأكثروا من أوصاف الطبيعة ، معتبرين مظاهرها في كثير من الأحيان أموراً قائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالإنسان أية علاقة . واعتبروا المرأة حسداً ذا مفاتن وإغراءات أكثر مما اعتبروها موقفاً نفسياً للرجل » (١) .

والذين خرجوا على ما قدما كانوا قلائل ، وكثيراً ما وقفوا عند سطحيات

(١) راجع دراسته « القديم والحديث في الشعر العربي عامة » بالمعند ١٢ من مجلة « شعر » اللبنانية ودراسه « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث » بالمعند ١٥ من نفس المجلة . والباحث يعتمد على هاتين الدراستين بصورة رئيسية فيما يتصل بحركات التجديد في التراث ، بالإضافة إلى كتاب « النقد المنهجي عند العرب » للدكتور مندور ، ودراسة الدكتور عبد القادر القبط عن التجديد في العصر العباسي في الكتاب الملهي إلى طه حسين من تلاميذه ، وكتاب « أدبا وأدبنا في المهاجر الأمريكية » لجورج صليح

التجربة إذا ما تمثلوها ، هذا هو المناخ النظرى الذى تيقظ عليه آباء التجديد فى العصر العباسى . المناخ الذى عبر عنه الشيخ ناصيف البازجى بقوله :

«أجل الشعر ما فى البيت منه

غربة نكتة . أو نوع لطف»

جاء أبو نواس وأبو تمام وابن الرومى والمتنبى وأبو العلاء وابن سينا . . جامعا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة ، فاهتز فى وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال (كما طالبه ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى المملوح على الناقه (بل أصبح المملوحون أنفسهم يأنفون من أن يصفهم شعراؤهم بما كان يصف به الشعراء القدماء) وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتأثير من شيوع المطلق الأرسطى والثقافة اليونانية إجمالا » مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار (ساعد على ذلك أيضاً التحليق النفسى والفكرى لبعض الشعراء كأبي العلاء وابن سينا) .

كذلك دخلت على لغة الشعر الألفاظ اليونانية والفارسية لاحتكاك اللسان العربى بالألسنة الأعجمية . كما تسلت بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الألفاظ العربية ذات المعانى المستحدثة ، وليدة الحضارة الجديدة . ويقول غازى براكس : « منذ صدر الدولة العباسية سرت فى الأوزان رعدة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدى . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة فإذا المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المصارع » .

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزاناً جديدة ، وإن لأبى نواس قصيدة خرج بها على نظام الأوزان المعروفة قبله ، كذلك حاول بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة إذ وجدوا فيها قيداً لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة فظهرت المزدوجات .

ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج ، ثم تبعه أبان بن عبد الحميد فنظم كليله ودمته . ونظم الأخير ليس من الشعر فى شئ إذ هو أشبه بالأراجيز

النحوية والعلمية . كذلك نظم أبو العتاهية فيه أرجوزته الشهيرة « ذات الأمثال » وهي من بدائعه . ولابن المعتز مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد . ظهرت أيضاً المسحطات فنظموها مخمسات ومثلثات وتفتنوا فيها . ولم تقف محاولة التجديد عند تنويع القوافي بل تعدته إلى إسقاطها . ويذكر ابن رشيقي في كتابه (العملة) مثلاً من أبي نواس ، كما يثبت الباقلاني مثلاً آخر في كتابه (إعجاز القرآن) ، كما يثبت ابن سنان الحفاجي مثلاً ثالثاً في كتابه (سر الفصاحة) .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية في الشعر العباسي بمعزل عن دعوة تجديدية في النقد ، كان هناك ابن رشيقي يقول : « كانوا قديماً أصحاب خيام ، يستقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فذلك ديارهم وليست كآبنة الحاضرة . فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازاً لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر . وكانت دوابهم الإبل لكثرتها ، وعدم غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون . . وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ، فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة . لا سيما إذا كان المادح من سكان البلد المملوح ، يراه في أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ » (راجع كتابه : العملة ، ج ١ ص ١٥١ - ١٥٣) .

وربما لا يختلف أحد في أن الحركة التجديدية الثانية التي كان لها أثر ما في تاريخ الشعر العربي ، هي الحركة الأندلسية . فقد بدأ فن الموشحات متأثراً ومؤثراً بما كان منتشرأ في جنوب فرنسا ذلك الحين من شعر شبيه بالموشحات — بقاله وموضوعاته — وهو شعر التروبادور . وإن كان المرجح أن المحاولات في هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجري . وتقسم الموشحات من ناحية أوزانها إلى قسمين : أولهما جاء على محور الشعر المعروفة ، والثاني خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدى . ويقول ابن خلدون في مقدمته إنه (لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلامته وتنسيق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته

بلغتهم الحضرية من غير أن يلوموا فيه أعراباً « كذلك » أحدث أهل الأنصار بالمغرب فناً آخر من الشعر في أعاريض مزوجة الموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عريض البلد) « ص ٥٤٦ ، ٥٤٨ » .

ومند نهاية القرن التاسع عشر نستطيع أن نرصد ظاهرة التجديد في بعض ما أنتجه فرنسيس مراش الحلبي (- ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (- ١٨٨٧) ونجيب الحداد (- ١٨٩٩) .

وكان تجديدهم مقصوراً في البداية على التردد على « موضوعات » الشعر القديم . وفي هذا المعنى يقول الحلبي :

وشيخ مذ رأى نظمي ونثرى أجاب وطبعه شر الطباع
أرى معنالك مطروقاً كثيراً فقلت نعم بمطرفة اختراعي

أما الشدياق فقد رغب في التحرر من القافية والتلاعب بالوزن ، وسجل على نفسه أنه أراد يوماً أن ينظم ديواناً يشتمل على أبيات مفردة ، فنظم أربعة منها ثم أمسك . وهامى ذى الأبيات :

ساعة البعد عنك شهر وعام الوصل يمضي كأنما هو ساعه
أنتجم الليل الطويل صباية وتنجمي لنجوم ذى تفلسيك
ويخفق مني القلب أن هبت الصبا ويذكرني البدر المنير محياك
ألا ليت شعري كم يقاسى من النوى وأنعائه قلب يذوب تجلدا

تتعاقب في هذه الأبيات الأربعة ثلاثة أوزان الأول من بحر الخفيف ، والثاني من بحر الكامل ، والبيتان الأخيران من بحر الطويل . وهذا التعاقب في الأوزان على هذا النمط لم يعرفه الشعر العربي - فيما اعتقد - من قبل .

أما الشيخ نجيب الحداد فقد كان أكثر تجاوباً من زميليه مع روح العصر فأنشأ الشعر التمثيلي ، لا عن تقليد أعمى للشعر الغربي ، (وإنما عن إدراك صاف لأهمية ما يمكن أن تعالجه المسرحية أو الرواية الشعرية من موضوعات ، ولا تلزم الشاعر من إبداع وإلام شامل بميول النفس البشرية ومواقفها ودقائقها - راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٨٩٧ - ١٨٩٨) .

ولقد أضاف الحداد - بطبيعة الحال - إلى الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية . وتعالى صيحات عديدة فى المجالات العربية المعاصرة له تدعو إلى نبذ القديم والأخذ بالجديد وانتهاج أساليب الشعراء الغربيين ، فيقول نجيب شاهين فى مجلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ - ٢٧) : « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر فى خلع القديم والتزىء بالجديد ذى الطلاوة . فمن كل زمرة الشعراء أو المتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحداً فى المائة يحاول مجازاة العصر ونبذ القديم واقتباس الجديد . . شعراؤنا قضوا أيامهم فى مدح فلان وذم فلان ، وإذا خطر لأحدهم أن يصف منظراً طبيعياً ، أوحادثة ما ، وصف كما سمع من هذا وذاك ، وقلما يحكم وصفه ويدقق فى التفصيل . . وما يؤخذ شعراؤنا به أن يذكروا فى قصائدهم أسماء أماكن فى بلاد العرب لم يروها بل لم يروا أحداً رآها ، ولو اقتصر الأمر على ذلك لكان . ولكنهم يجهلون مواقعها وطبيعة أرضها ، وإقليمها .. وإنما أكثر شعراء العرب ذكرها لأنها قسم من بلدانهم .. فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الأطلال ، وما لم وذكر العتيق والأبلى ودار مية ووادى الغضا وهم لا يعرفون منها إلا أسماءها » .

حركة التجديد فى المهجر - الشمالى والجنوبى من أمريكا - نمت فى أحضان الثقافة والشعر الغربيين . . ولعل أبرز التأثيرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وتهدف ثورتها مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية .

فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية ينتزها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران ، أما اللغة فليست ألفاظاً جامدة وبياناً وبديهاً ومنطقاً وإنما هى ترجمة للروح والحياة . أما الأوزان فيقول نعيمة بشأنها : « إن أول ما أبحث عنه فى كل ما يقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة الحياة . والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المطبوع الذى أطلعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جماداً . وإذا ذاك ليس يحدغنى بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمقة وقوافيه المترججة » (الغربال ص ١٠٦) وفى مكان آخر يجهز بوضوح : « لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر » (ص ٩٥ - ٩٦) .

وتطور القصص الشعرى عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه وألوانه . ويقول محمد عبد الفتى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليقلدوا شعر الغربيين في أنوائه الجدد . ولقد كتب جبران وأمير الريحاني من المهجريين كتابة فتنت شباب الأقطار العربية فتابعوهما وشغفوا بطريقتهما . وقد يكون في النثر الشعرى ما في الشعر من خيال ، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر النثرى ففيه القافية التي تتنوع من مقطع إلى آخر وفيه الخيال الشعرى بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتشعيلات التي وضعها الخليل بن أحمد » .

كذلك فلمهجريون لا يراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها في وحدة مكتملة ، يكون البيت فيها جزءاً حياً يكاد يستمد قوته ومعناه من التثام مع سائر الأعضاء ، وقد ساعدتهم في ترابط أجزاء القصيدة ما طمحووا إليه من تطويع الأوزان والقوافي وتليينها .

وإذا نحن تتبعنا امتدادات الاتجاه الرومانسى والاتجاه الرمزى ، فسوف نلتقى مثلاً بإلياس أبى شبكة يقول في مقدمته « أفاعى الفردوس » : إن الشعر لا يحدد ، فلا يقاس ولا يوزن ، إذ أنه تعبير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا بمقاييس . وسوف نلتقى بسعيد عقل في مقدمة « المجدلية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم ، وعند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً إذا توافر له شيء من ذلك (إن عناصر الوعى لا تلعب في الشعر أقل دور) ..

* * *

يستطيع أصحاب النظرة « التاريخية » في عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات المفلولي « ما كل موزون شعراً ولا كل ناظم شاعراً » ، كذلك : « الشعر لا يلعب بحسنة وروائه أنه غير منظوم ولا موزون » (أدباء العرب : ج ٣ ص ٢٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة « محمد فريد أبو حديد » لما كتب وترجمة على أحمد باكثير لروميوجوليت ، ودويان « بلوتلاند » للويس عوض . إلى بقية هذه القائمة التاريخية التي يودون من خلالها أن يشتوا نسب الشعر الحديث إلى الشعر القديم . وهي محاولة تؤدي — كما قلت في بداية الحديث — إلى أن يتكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة

« حتمية » في تطور الشعر العربى . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدى ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

. . . .

والحق أن أنصار الشعر التقليدى معذورون إذا لم يحسوا رابطة قوية بين أشكال الشعر القديم والشكل الحديث . ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر العباسى إلى نهاية الحرب العالمية الثانية لم تخرج قط على جوهر التراث الشعرى القديم . فلمهم مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاعبوا بالأوزان وبدلوا من. وضع القوافى ، فإن العمود العر طل مسيطراً على جميع تلك الحركات التى كانت « تجديدية » حقياً ، ولكنها لم تكن « حديثة » قط . والشعراء الجدد معذورون أيضاً إذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرر تاريخى لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ولا يزال قوياً عليهم من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى . وقد كان الكثير من نماذجهم الأولى متأثراً إلى حد ما بالقوالب القديمة ، وكان الذوق العام متأثراً إلى حد ما أيضاً بتلك القوالب ، وكان المجتمع مهيباً لاستقبالهم إذا اعترفوا بنسبتهم إلى التراث ، فقالوا بأنهم امتداد طبيعى للقدماء . وقد أفادت هذه النظرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها أدت هدفها العاجل ، ولم تعد بقادرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

ولعله من المفيد أن نعرض لرأى رواد المفهوم الحديث للشعر ، حتى نضع أيدينا على الحيشيات الحقيقية التى رافقت هذه الحركة فى مقلعاتها ونتائجها .

وربما كانت مقدمة « بلوتلاند » للويس عوض هى أولى المحاولات التى قامت بتبرير « وجود » هذا الشعر ، وقد نشرها عام ١٩٤٧ . وبعد عامين نرى نازك الملائكة فى مقدمة « شظايا ورماد » التى كتبها عام ١٩٤٩ تتحدد صلة التجديد بالحياة قائلة إن الشعر العربى لم يقف بعد على قدميه بعد الرقعة الطويلة التى جثمت على صدره طيلة القرون الماضية « محس عموماً ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التى وضعها أسلافنا فى الجاهلية وصدر الإسلام » وتقرر أن الشاعر أو الأديب هو الذى تتطور اللغة على يديه أما النحوى واللغوى فلا شأن لهما به . وتستخدم الأسلوب التجريبي فى الموازنة بين الشكل القديم والإطار الجديد لتنتهى إلى أن مزية الطريقة

الحديثة هي التحرر من عبودية الشطرين . وبالنسبة للقافية تشير إلى قصيدتها « الجرح الغاضب » لتقول إن أسلوب تقفيها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بوفى قصيدته Uialume وهي ترى أن الشعر العربي في معظمه وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجى 'للإنسان ، ولهذا السبب ابتعد عن الاتجاهات السريالية والرمزية وغيرها من المدارس الغربية التي تستعين بعلم النفس في التعمق داخل الإنسان . وتحاول في قصيدة « الحيط المشدود في شجرة السرو » و « الأقنوع » و « مر القطار » أن تشق طريقها إلى هذا العالم المجهول .

أما على أحمد سعيد « أدونيس » فيكتب بحثاً تحت عنوان « محاولة في تعريف الشعر الحديث » بمجلة شعر (عدد ١١ صيف ١٩٥٩) . يقول إن التمرد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب التي استنفدت أغراضها يدعوان الشعر إلى « تجاوز ونخط » يسيران تحطى عصرنا الحاضر وتجاوزة للعصور الماضية فقوم الشعر الحديث معنى خلاق توليدى لا معنى تصويرى وصفى « إنه إحساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد ، موضع البحث والنشك ، وهو لذلك ، يصدر عن حساسية ميتافيزائية ، تحس الأشياء إحساساً عضوياً ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركما التصور » لهذا يتخلى الشعر الحديث عن أغلال الزمن - الحادثة - الواقعية - الأفكار المسبقة - فهو ليس انعكاساً لشيء ما ، بل فتحاً وكشفاً لعالم جديدة . ولا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه : « هناك مضامين قد تعد حديثة بالمعنى النسبي ، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطائية - خطائية الفكرة حيناً وخطائية العاطفة حيناً آخر - وعلى التركيب المباشر ، وعلى التشابه والأوصاف والاستعارات التي تمحل عنها الشعر الحديث ، واستعاض عنها بالصورة التركيبية : الصورة الرمز ، أو الصورة الشيء . وهناك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة ، لأنها في ذروة ما توصف به ، بكاء جميل ، ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس « وراء التناغم الشكلي الحسابي ، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر » القصيدة الحديثة إذن ، هي

الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً هو جوهر عصرنا الحاضر .
« من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ، ولو صح
العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم » ولا يرفض أدونيس الشكل ،
كشكّل ، بل كمآذج مسبقة . ويفرق بين الشعر والنثر بأن النثر اطراد وتتابع
مجموعة من الأفكار الواضحة ، وهو وصفي تقريرى ، بينما الشعر لا يتحمل
الاطراد الفكرى ولا يطمح لأن يكون واضحاً لأنه ينقل تجربة روحية غامضة
بطبيعتها « لا بد للكلمة في الشعر من أن تلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ،
وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً
محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لحصب جديد ، ثم إن اللغة ليست
كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً ،
فهى إذن ليست جاهزة بعد ذاتها » . أدونيس يرجع بالغموض في الشعر
الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة ،
والثقافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول
ما لم تتعلم أن تقوله « إن الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا
المعاصرة في عبثها وخللها » فحلف التسلسل المنطقى وأدوات التشبيه وعرض الصور
مهما كانت عبثية « وبكلام آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد
التعبير عنه » فلغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة ، ولذلك هو قوام الشعر . وينصح
أدونيس أخيراً بأن نتخلص من السلفية والفؤجية والتجريبية والغنائية الفردية والتكرار
حتى نفهم ونتلوق الشعر الحديث .

وفي دراسة مطولة لصالح عبد الصبور - نشرتها « المجلة » في عددها التاسع
والخمسعين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان « الشعر الجديد لماذا ؟ » بأن الأدباء وحدهم
هم أصحاب لغتهم وأن الشعراء هم ورثة الشعر ، وأن لهم الحق كل الحق في تغيير
ملاحظته وتبديل قسماته ، وأن المتنبي أعطى عطاؤه ومات ، فلم يعد قادراً على
العطاء ، فأورث الشعر المصرى وجيله فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلاً بعد جيل
« حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء وحيه
ولهامه » . ومنذ البداية يرى صلاح أن التفعيلة هى المصطلح النغمى الذى يستطيع
أن يلتقى عنده الشاعر والناقد . ولقد كانت القافية مصطلحاً نغمياً آخر التزمه

الشعر العربي ، ولكنه تطور من القافية الموحدة إلى أن فتح الرجز باب تنوع القافية « والآن نجد في تراثنا الشعرى العربى الحمسات والمربعات والمسمطات والموشحات ، والدوبيت الفارسى والثنائيات العربية . ويحدد صلاح دعائم التجديد فى الشعر بتغير العالم وتغير النظرة إليه ، والخبرة الفنية فى الأداء الشعرى ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة فى العلم والفلسفة والفن ، ويعدد ما استفاده هو شخصياً من إليوت .

• • •

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء أنفسهم ، نستطيع أن نلمس تصورهم لمفهوم الحداثة فى الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربى والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد فى جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربى ، بينما نلاحظ فى نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومى أو المشكلات الميتافيزيقية . . ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربى ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هى بلاريب وجهة الشعر الغربى الحديث . . هذا لا يعنى أنها تخلت نهائياً عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، وما تزال لأوزان الخليل فى كثير من الأحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربى ، بل تجاوزته بطفرة ثورية إلى مستوى العصر بحيث إن الوشائج بينها وبينه قد وهنت إلى درجة كبيرة . حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث ، اختلافًا درجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تمرداها وتمحورها هو اختلاف كينى إلى حد كبير أيضاً . بل إن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها — لا بينها وبين التراث فحسب — هو اختلاف جذرى . وإذا كان يحلو للبعض أن يحدد إرهابات الشعر الحديث بمحاولات أبى حديد وباكثير وجبران وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تقم قط على دعائم من الشعر العربى بل كانت .ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنشور عن اللغات الأوروبية ،

أو كانت تقليداً له في كثير من الأحوال .

وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر الغربي ، فإنني لا أعني أن شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا في مستوى العصر . . تماماً كما استطاع رواد المسرح والرواية في اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنون دون أن يكون لدينا تراث حقيقي لهما . أجل ، لقد عرف تراثنا أشكالاً من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الأشكال إلى مستوى العصر فاستمدوا من أوروبا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما المسرح فلا حاجة بنا إلى القول بأنه لم يكن لدينا تراث على الإطلاق . فإذا أضفنا أننا في كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث . . فإننا نذكر على الفور أننا قد أخذنا عن أوروبا أقصى ما وصلت إليه الحضارة في ذلك الوقت .

ولولا أننا نمتلك تراثاً عريقاً في الشعر ، لكانت إحدى البيهيات أن نعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذي تسبب في « البلبلة » التي أحاطت مولد الحركة الحديثة . فن أجل مسيرته نحمل الشعراء الجدد الشيء الكثير ، نحملوا أوزار « النظرة التاريخية » في أحسن الأحوال ، والاهتمام بزيف هذه الدعوى في أحوال أخرى .

والحق أن معظم أشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربي ، لو أننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التي تسيطر على الكثيرين منا . فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذري أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت القوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر . وهذا تقيض الوضع في الغرب ، لأن تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة . وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربي ، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث ولذلك فشعراؤنا الجدد لم ينقلوا أو يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية في بقية المجالات وتجاوزوا المفهوم القديم للشعر - الذي يتمثل في الشعر العربي على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية - وتوصلوا إلى مفهوم الحديث .

وعندما أقول الشعراء الجدد وأذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطري بطبيعة الحال كثير من الأسماء (الجديدة) التي تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث أو العكس . . وإنما أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال : أدونيس ، ويدر شاعر السياب ، وصالح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي . . عند هؤلاء سوف نعرّ على إليوت وإزرا باوند وربما على راسب من رامبو وفاليري وربما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا وأمريكا . . ولكننا لن نعرّ على التراث العربي ، إلا في طبيعة اللغة العربية التي أخذت هي الأخرى في الانصياع إلى ثورتهم .

* * *

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد - هذه الأسباب - مفهوم حضارى أولاً ، هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي . وشعراؤنا الحديثون عندما يبدون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها في نفس الوقت . المشاركة ، لا النقل أو التقليد أو الاقتباس ، هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا .

والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء . . فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن « يصف » الصاروخ أو التلفزيون ، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر - بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هورجى عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تتنفي « الوصف » من أدوات الشعر ، وتلغى الصاروخ والتلفزيون والاشتراكية « كموضوعات » للشعر . الشعر الحديث « موقف » من الكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الإنسان في هذا الوجود » ، ولهذا أيضاً كانت أدواته الوحيدة هي « الرؤيا » التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد . وأصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار ، ذلك أن « اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة » كما يقول رامبو .

كان « الثبات » هو جوهر التراث العربي : ثبات في القيم وأشكال التعبير .

لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) في الجمال والأخلاق على السواء . . وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، أسهمت في توهم الشاعر القديم أنه أعطى بامتياز خاص أن يكشف منذ اللحظة الأولى أسرار الشعر والجمال كلها . فعاثت الحضارة الفنية العربية على مجموعة من المطلقات المريحة حتى استحال على المجددين أن « يستحدثوا » شيئاً جديداً . كانوا « امتداداً » للماضي ، وكانت جهودهم لا تتجاوز « التجديد » في الأمور الثانوية للغاية . أما الحركة الحديثة فهي « ثورة » وليست تجديدياً لأنها تتدخل في الجوهر المستول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي . من هنا كانت الحداثة مفهوماً ثورياً مقصوداً على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدياً لشيء قديم .

بل إن أوروبا نفسها لم تطلق تعبير « الحداثة » على حركتها الثورية السابقة بالرغم من أن السريالية والدادية والرمزية وغيرها كانت انقلابات جلية في المفهوم الرومانسي السائد للشعر . . ذلك أن النقد الأوربي لا يستهين بمفهوم الحداثة الذي يرى فيه تجسيدا حضارياً لثورة العصر الحديث التي تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكماً كميّاً ولا يصل إلى مستوى التغير الكيفي الذي أصاب الوجود الإنساني في السنوات الأخيرة .

• • •

إذا اتفقنا على أن الحداثة في جوهرها مفهوم حضارى أولاً ، ينبغى أن تتبع فعالية هذا المفهوم في شعرنا الحديث . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل في مقال له حول قضية الشعر الجديد : إن فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ، على حين أن الشاعر القديم « يتبع عدداً ثابتاً من التفعيلات في البيت ، تكرر بعدها ونسقها في كل سطر من البيت ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمّن الصورة العروضية الثابتة للبيت والقصيدة . أما الإطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت . وإنما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقي ، في كل سطر وفي القصيدة كلها التشكيل الذي تقتضيه الدقة الشعرية في مجملها وللبلدبات الخفيفة

أو القوة التي تتمثل في تلك الدفعة . عليه دائماً أن يحدد المدى ويعرف الأبعاد وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وأبعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يلذّب التزامها بالموسيقية الحقيقية النابعة من الشاعر . فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة إلى أخرى . ومن ثم ينبغي أن تكون الأبعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وأبعادها .
والحملة الشعرية الحديثة - كما يقول أحمد لطفى ومحمد البخارى فى دراسة مشتركة لهما - هى جزء موسيقى من نهج هارمونى متصل ، فهى تبرز من خلال الحملة الموسيقية التى تسبقها ، وتلقى ظلها على تلك التى تليها ، تتداخل كلها فى بناء عضوى تلعب كل جملة فيه دوراً درامياً حددته لها افعال الشاعر .

إن المفاضلة بين الشعر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع لأنهما لا يملكان - فى حقيقة الأمر- من عناصر الأرض المشتركة سوى « اللغة » .
كما أن محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى ، هى محاولة غير مجدية ، بل أصبحت ضارة إلى حد ما . فالنقد الحديث الذى يود أن يرافق شعراءنا الجدد ، عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة العربية الحديثة إذا أراد أن يكشف جوهر القصيدة العربية الحديثة .

كما أنه يتعين على الشاعر العربى الحديث أن يعانى أولاً فى داخله انبهار المفاهيم السابقة . يقول أدونيس « هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا فى الأشكال الشعرية فقط ، بل فى التجربة وأبعادها ، كذلك يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الأقصى ، إمكان تحوله ، متجاوزاً العقبات التى تنهض فى وجهه ، قاذفاً خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم . فالشعر الذى يتكيف مع الواقع الثقافى الموروث ، يخون قضية الشعر الحق ذلك أن هذا الواقع ليس إلا تنميقات وأقنعة ، أعنى أشكالاً من الحياة خارج الحياة » .

عندما نقول إن الحدائث فى الشعر الجديد ، هى مفهوم حضارى قبل كل شئ ، فإن هذا التعبير يعنى جملة أشياء . . . يعنى أولاً ، أن هذا الشعر هو الصياغة

الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث ، لا في همومه العاطفية ، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية ، وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة .

وهو يعنى ، ثانياً ، أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة ، وليس وحياً سياسياً أو لافته أيديولوجية ، ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها :

من هذين المعنيين — الإنسان والحضارة فى الوطن العربى — ينطلق تعبيرنا بأن مفهوم الحدائث فى الشعر الجديد ، هو مفهوم حضارى قبل كل شيء . . ومن ثم ينبغى أن يتوجه تقييم هذا الشعر إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته ، فى داخل القصيدة . . أى أن إخضاع الشعر الحديث لمجموعة من العلاقات الشكلية أو الموضوعية القائمة فى موازين النقد السائد هولون من ألوان التعسف والافتعال من جهة ، ولون من ألوان التخلف عن مستوى هذا الشعر من جهة أخرى .

وإذا قلنا إن مهمة الناقد الحديث اليوم ، أن يتجه إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربى وحضارته داخل القصيدة الجديدة ، فإن هذا يعنى — على نحو التحديد — أن نكشف التفاعلات المتصارعة فى بناء العمل الشعرى ، أى فى المستوى الجمالى الذى سمت إليه العناصر الحضارية والقيم الإنسانية بواسطة الشاعر ، عن طريق العملية الخالقة .

الكلمات السابقة هى تحذير لى ولغبرى من التورط فى اعتبار بعض الشعراء « الجدد » من شعراء « الحدائث » . فإهمال القافية أو الوزن لا يجعل من القصيدة شعراً حديثاً مجرد تحررها الشكلى . كذلك فإن غياب الموضوعات السياسية أو الاجتماعية وظهور القضايا الفلسفية الكبرى فى الشعر لا يمنحه معنى الحدائث ، ذلك أن الشعر الحديث هو رفض للتصنيف الميكانيكى للفن إلى شكل ومضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يستوعب فى بنائه المعقد مجموعة هائلة من العناصر المتباينة التى تستمد تعقيدها وتركيبها من طبيعة الحضارة الحديثة نفسها . ونحن العرب نعيش فى قلب هذه الحضارة ، فى قلب القرن العشرين . ولعل تخلفنا عن مستوى هذه الحضارة ، يضيف إلى تناقضات الشاعر فى بلادنا

أبعاداً جديدة لا يعرفها الشعر الغربي . فلا شك أن التقدم التكنيكي والاجتماعي الهائل في أوروبا وأمريكا ، يسهمان في حل الكثير من تناقضات الفنان ، أو في تحديدها ببساطة وعلى أقل تقدير . أما في شرقنا العربي فإن التناقض الصارخ بين الشكل والمضمون في مرحلتنا الحضارية الراهنة ، يولد الكثير من التناقضات اللانهائية أو التي لا يسهل تحديدها في أحسن الأحوال .

ومن هنا يتوقع القارئ للشعر العربي الحديث أن تزداد رؤياه الحضارية عمقاً . ما دامت الحواجز التقليدية لم تعد حاجباً ضخماً ، بل أصبحت الثقافة الفنية والوعي الجمالي من الأمور اليسيرة المثال على متلوق الشعر ، لا على الشعراء فحسب .

وعلى ضوء هذا المفهوم ، أتناول في هذا الفصل — من وجهة نظر تطبيقية — ثلاث 'سات جادة تصدرت ثلاث مجموعات شعرية هامة .

الدراسة الأولى ، لرجاء النقاش ، هي مقلمة ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي^(١) . ورجاء أحد النقاد الشباب القلائل الذين تخصصوا في دراسة الشعر . وإذا كانت الصحافة قد حالت بينه وبين الاستمرار في متابعة شعرنا الحديث بنفس الروح الجادة والمنهج العميق فإننا ما نزال نأمل أن يعود رجاء إلى ميدانه الحقيقي ، وهو النقد بصورة عامة ونقد الشعر بصورة خاصة .

ومن المفيد القول بأن هذا المجهود الذي بذله رجاء « في مقلمة بلغت ٥٣ صفحة من القطع المتوسط والحرف الدقيق » كان مشاركة حيية صادقة لأحد أبناء جيلنا — هو الشاعر حجازي — في حمل الرسالة الفنية المشتركة بين الناقد والفنان من أبناء الجيل الجديد جميعاً . وهي الصفة التي لا حظها في المجموعتين الآخرين .

كذلك من المفيد أن نسجل مرافقة الناقد للشاعر في إنتاجه الفني قصيدة قصيدة .. فقد أتاحت الظروف أن تنشأ علاقة صداقة بين رجاء وحجازي ، جعلت من المستطاع أن يكون الناقد على معرفة دقيقة بالكثير من التفاصيل

— الفنية والإنسانية — التي قد تضيء له بعض الجوانب المجهولة لدى القارئ .
 قرر رجاء في بداية دراسته أن صاحب هذا الديوان شاعر ثائر ، وأن قصيدته التي يفتح بها الديوان تدلنا على أى نوع من الثورة يعيش في وجدانه ، ثم قال إن هذه القصيدة « العام السادس عشر » لم تكن مرحلة في عمر الشاعر وحسب ، بل كانت أيضاً مرحلة في عمر حياتنا العربية . ويحدد الزوايا التي انطلق منها شعر حجازي ، فهي قسوة المدينة ، وهي الشعور بالمأساة ، وهي الفراغ النفسي ، وهي الحنين إلى الريف . ويتصلبى مجموعة من مشكلات الشعر الجليد من خلال قصائد حجازي ، ويتخذ موقفاً محدداً هو الدفاع عن هذا الشعر ومستقبله .

ومن القضايا التي بدأ رجاء بمناقشتها قضية الوعي في التجربة الشعرية ، فهو يعتقد أن التلقائية والعفوية في شعر حجازي هي النقيض المقابل للقصيد والتحديد المسبق عند غيره . ولأشك أن العفوية من المطالب الأساسية في الشعر الحديث حتى يحنى الإطار المقعد بمجموعة جامدة من الأسس والأصول ، غير أن العفوية في حدود هذا المعنى لا تتناقض مع الوعي الكامل بأبعاد التجربة في القصيدة . كذلك فإن صدور الشاعر عن عفوية فنية لا يتناقض مع الوعي التام بموقفه الفكري من هذه الحضارة . ويبدو أن المشكلة من الممكن بلورتها في سؤال : هل يتعارض الجزء مع الكل ؟ .. ألا يمكن أن يكون الشاعر متمثلاً لأبعاد قضاياها ، ثم يتدفق شعره في عملية الخلق دون ضابط واضح يحدد ندوه الوعي ؟ *

إن رجاء لا يناقش مسألة « الوعي » كتقييد للعقل الباطن كما عرفته بعض الاتجاهات الأوربية في الشعر السريالي والدادى وغيرهما ، أو كما ينادى به سعيد عقل في لبنان . كما أنه لا يناقش هذه المسألة في مستوى الهدف أو اللاهدف ، في الشعر ، والفن عموماً . وإنما هو يناقش به قضية « الصلق » في الإحساس الخالي من سداجة التقليد والمحاكاة . ويناقش القضية من هذه الزاوية حتى يصل إلى نقطة هامة هي « ربما لم يقصد الشاعر أن يعبر عن ثورته على مرحلة العام السادس عشر في حياة مجتمعه ، كما ثار عليها في حياته الذاتية » .

لهذا نفرق رجاء بين اهتمام الأجيال السابقة من الشعراء — كأحمد شوقي —

بالمشكلات السياسية والاجتماعية ، واهتمامات الجيل الحالى . فانشغال شعرائنا السابقين بالقضايا العامة كان يفتقر إلى همزة الوصل الشخصية بين وجدان الذاتى للفرد والتجربة ، بينما يقول الشعراء الشباب - ومنهم حجازى - الشعر ، لأن وجدانهم فاض به الحزن والأسى ، وأن هذا الحزن هو الرابطة المشتركة بينهم وبين المجتمع . ومن ثم تنبع التجربة الشعرية الشابة ، ومرارتها هى العلقم الذى يجرعه الكل . وهكذا تصبح التجربة الشخصية قضية عامة ، فإذا صيغت شعراً لم يعوزها الصدق والمفوية .

غير أننى لاحظت فى هذه النقطة أن الدارس يخلط بين الموضوع ووجهة النظر . . فى قصيدة « العام السادس عشر » يقول حجازى :

عامى السادس عشر . .

يوم فتحت على المرأة عينى . .

يومها . . واصفر لونى

يومها . . درت بدوامة سحر .

كان حبي شرفة دكناء أمشى نحتها

لأراها . .

ومضى الشاعر فى سرد هذه التجربة الرومانسية فى موضوعها ولكنها - بلا ريب - تحمل « وجهة نظر » بعيدة عن الرومانسية ، حتى إنها تنتهى بتحليل مباشر من العام السادس عشر . . الرومانسية هى وجهة نظر وبناء للقصيدة . فإذا اكتشفنا أن قصيدة حجازى هى « صحوته » من الأحلام الرومانسية ، ندرك أن تجربته الشعرية نابعة أصلاً من الصراع مع الرومانسية لا من الاستسلام لها . . وإلا ما كانت هذه الروح الثورية التى تشع بها أبعاد القصيدة واتى يراها الناقد تصويراً دقيقاً لتلك المرحلة من حياتنا العربية . وإن كان الخلط من هذا التعميم يصل بنا إلى ما يقرب من الدقة والحرص على سلامة التقييم فلست أعتقد أن قصيدة واحدة يمكن أن تتحمل أعباء مرحلة كاملة ، فضلاً عن نوعية هذه المرحلة ، التى أرى فيها ثورة حضارية شاملة لا وجهاً سياسياً أو اجتماعياً محسوب .

أما تصنيف الباحث لقضايا الشاعر ، فأراه قد غامر بالتفصيل في منطقة ترفض التفصيل . . ذلك أن قسوة المدينة والشعور بالمأساة والفراغ النفسي والحنين إلى الريف ، كلها صياغات متعددة لعنوان واحد هو الضياع ، فالتناقض بين القرية والمدينة هو الذي تسبب في شعور حجازي بمأساة فراغه النفسي وحنينه إلى الريف . كان هاماً للغاية أن يلجأ رجاء إلى التفصيل في التفرقة بين مأساة الشاعر العربي وضياع الشاعر الغربي ، وما إذا كان شاعرنا حجازي قد أوجز في شعره هذه التفرقة الهامة . فلا يكفيني مطلقاً أن يصور الفنان بشاعة المدينة وقسوتها حتى أجازف بتشبيهه باليوت وكأن لا فرق بيننا نحن الذين نعيش في أرض خراب ممهدة للبناء ، واليوت الذي يعيش في أرض خراب كاملة البناء ويراهنا آيلة للسقوط والانهيار . كذلك هناك فرق بين استخدام حجازي لعين الآخرين ، واستخدام ساتر لها ، أو ما يقصده كافكا في قصته « حامل الرعاء » .

وينتهي رجاء في خاتمة دراسته القيمة إلى معنى الانفصال بين النظرية والتطبيق ، وبين السلوك والعقيدة . فهو يرى أن حجازي يعبر عن قلق الجليل الجليد لآزاء التناقض المر بين ما يرجوه لبلاده ، وما هي عليه بالفعل . واقتصر الباحث على هذا التقرير يوقع القارئ في حيرة ولبلة . فإذا كان الشاعر حجازي قد وصل - في رأى الناقد - إلى مرفأين هما : الفن ، والعقيدة السياسية الإنسانية ؛ فما هي أزمته ؟ ما هي أزمة الشاعر العربي الحديث ، عموماً ؟ هل هي أزمة الانتهاء أم الضياع ؟

إن هذه الدراسة الجادة فقدت في الطريق أحد العناصر الهامة في العمل النقدي المتكامل هو الاستناد على النص كلما قاربت الأحكام التعميم . فالقول بأن الشعر الجليد بلغ مرحلة استقرار هو حكم مطلق يحتاج إلى البرهنة على صحته من خلال الشاعر المتقود . كما أن الإقرار بأن الشكل الجليد هو الشكل الرئيسي في الشعر يطرح هذا السؤال : متى تقرر المسلمات ؟ فالتشخيص أو التعبير بالصور الذي يراه رجاء - وآخرون معه - أنه الفيصل في التفرقة (والتمييز) بين القديم والحديث في الشكل الشعري ، يحتاج إلى مراجعة دقيقة للملاحم الشعبية في الآداب العربية .

والحق أنه من قبيل المغامرة أن نقول بأن التشخيص هو المبرر الذى يفرض حركة الشعر الجديد. فلو أننا افترضنا أنه لم يوجد من قبل فى الشعر العربى ، فإن أداة واحدة من أدوات التعبير الشعرى الحديث ، لا تصلح أساساً لقيامه . بالإضافة إلى أن القصة والصورة ووحدة الموضوع ، تعوزها دراسة مقارنة دقيقة بين الشعر العربى القديم والحديث ، حتى نستطيع الحصول على أحكام نهائية مبررة . كما يؤخذ على الناقد أيضاً ، أنه لم يحلل لنا كيف « يشخص » حجازى (موضوع الدراسة) . . . عندما يقول :

ولدت هنا كلماتنا
ولدت هنا فى الليل يا عود اللرة
يا نجمة مسجونة فى خيط ماء
يا ثدى أم لم يعد فيها لبن
يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيراً فى الزمن

أليست هذه الأبيات راسب بلاغية قديمة تعتمد على تقديم المعنى أو الفكرة الواحدة فى أكثر من صورة ؟ ينفصل رجاء عن النص فى كثير من الأحيان ، فيقول عن الأبيات السابقة « فالصورة الجزئية هى لبنات تقيم البناء الكبير للقصيد كلها ، وكلما كانت هذه اللبنات رائعة حلوة أصيلة ، ازداد البناء الكبير أصالة وروعة » وهو تعليق يتجاهل أن الصورة الجزئية لا يقتصر بناؤها على البيت الواحد ، كما أنه لم يوضح لنا متى تتعدد الصور ؟

نقاط أخرى كثيرة ، كانت بحاجة إلى وقفات متأنية « بالرغم من طول الدراسة وشمولها » مثل الحوار والمونولوج الداخلى ، كيف استخدمهما الشاعر ؟ كذلك قوله : « إن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد » أو تبريره للترعة الخطائية بارتباط الشاعر فى بعض مواقفه بالتعبير عن قضايا عامة تتصل بالجماهير اتصالاً مباشراً . « والاستشهاد فى هذا الصدد بكبلنج وحكمت ؟ ! » .

إن منهج رجاء النقاش فى تقديم هذا الديوان القيم كان مقصوراً على تصوير الشاعر فى إطار بعيد عن النصوص ، فإنه لم يزواج قط بين التحليل الفكرى

والتحليل الفني . ولم يرقط أية أخطاء - ولو هفوات - عند الشاعر ، كما أكثر من التعميمات بلا مبررات كافية . ونتيجة لذلك جاءت المقدمة عملاً موازياً للعمل الفني لا عملاً نابعاً منه .

وبالرغم من أن الناقد بذل مجهوداً واضحاً في تلمس الخصائص الفنية عند الشاعر ، إلا أنه لم يحاول تبرير قضية الشكل الجديد في الشعر من خلال المرحلة الحضارية التي نعيشها مع مقارنات بالآداب المختلفة . فالروائية ليست أحلاماً فحسب ، إنها أيضاً تعبير عن أزمة التناقض بين القيم الإقطاعية القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة . وأزمة الائتلاء ليست شديداً وجذباً بين السلوك والعقيدة ، بين النظرية والواقع ، إنها أزمة الحرية الحقيقية العميقة عند الفنان العربي . على النقيض من اللائمتى الأوربي الذي يعيش في ظل ديمقراطية عميقة الجذور . لهذا فقدت مقارنات الباحث بين القديم والجديد أهميتها ، لأنها اعتمدت أساساً على الإطلاق والتعميم لا من خلال دراسة مفصلة .

كذلك أهمل رجاء «مكان» الشاعر من الحركة الشعرية الحديثة «إلا في الأحكام النهائية» ولم تأخذ عنده القضايا الفنية نصيباً مائلاً لنصيب القضايا الفكرية . أما القضايا الفكرية ذاتها ، فقد اعتمدت على كثير من التجريدات والمفارقات .

إلا أن هذه الدراسة الجيدة سوف تظل نداء مستمراً لرجاء النقاش أن يعود إلى الشعر والنقد .

سبقت مقدمة رجاء لديوان حجازي ، دراسة في غاية الأهمية لبدر الديب في تقديمه لديوان صلاح عبد الصبور «الناس في بلادى»^(١) . لم ينطلق بدر في دراسته بمنهج ما في النقد ، وإنما راح يتلمس مجموعة من الظواهر يحاول أن يجد بينها رابطة تسلكها في خيط واحد .

هذا لا ينفي أنه كان يمتلك منذ البداية مجموعة من المبادئ الفنية ، بل إن «بدر» في واقع الأمر ممن يهتمون بمجردات علم الجمال أكثر من عنايته بالتطبيق «أو التقييم العملي» . فهو من هذه الزاوية يقرر أن القصيدة المتحققة

عمل ساكن لا يشغل زمناً « فالعناصر التعبيرية في القصيدة لا تؤدي وظيفتها كاملة إذا ما استقلت أو فصلت بعضها عن البعض الآخر بالزمن . . إن عناصر التعبير في الشعر والموسيقى هي بطبيعتها لا زمنية » .

هذه المسلمة تقودنا برغمنا إلى فكرة الزمن في الشعر عند هيلجر على وجه الخصوص ، فهي تتصل من جهة بذاتية الشعر وحرية المطلقة كما يقول سارتر ، ومن جهة أخرى فهي وثيقة الارتباط بمعنى الموت في الشعر . والشعر لا يختلف عن الرواية والمسرحية بما تحمله أحداثها وشخصياتها من « تطوير » يستوجب زمناً ما — كما يقرر بلدر — وإنما يختلف الزمن في الشعر عن الزمن في الدراما والرواية من حيث البناء الموضوعي فيهما .

وينقل بلدر إلى نقطة نظرية أخرى تخص الصورة في الشعر فنراه يؤكد أن الصورة الشعرية هي أكثر صور الفن التعبيري صفاء وتحقيقاً لخصائص الصورة . وهو لا يتابع هذه الفكرة ولا يعللها بالتفصيل لأنه كان معنياً بشيء آخر . هو أن تلحق القصيدة — كتلوق القطعة الموسيقية — يتطلب بدوره وقتاً ، أى تكراراً للقراءة . ومن هنا يتغلب التلقى على تعاقب الزمن في التسلسل المادى للقصيدة فيردها إلى لحظة واحدة .

هذه النقطة تأتي في مقدمة القضايا المعاصرة في نقد الشعر الحديث ، لأن تعبير « الصورة » الشعرية نفسه ، لم يعد تعبيراً واضحاً . . فبينما كانت الصورة في الشعر تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدي فيما بينها إلى نقل بعض الصفات من الواقع الخارجى ، التي تماثل إحدى اللحظات الشعورية في نفس الفنان . . تطورت الصورة الشعرية ، وأصبحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً .

من هنا ، لم يعد الزمن في تكوين الصورة الشعرية هو التتابع والتعاقب والتسلسل ، بل هو التركيز والتكثيف وتضجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي نحصل على الوحدة النائية العميقة التي تربط بين الشاعر وعلمه أوثق الارتباط .

هذا للدخول إلى شعر صلاح عبد الصبور الذى ارتضاه الناقد للراسته يعلن في وضوح أنها دراسة فنية تتميز بالاستقراء الجزئى للديوان ، واستخلاص (الكل)

في نفس الوقت . إنه يتابع قصائد الديوان واحدة فواحدة ، لهذا يصنف بعض هذه القصائد على ضوء خصائص الشعر الحديث عامة كالزعة الدوامية والاهتمام بالتفصيل « كما يرى في : طفل ، شق رهران . أبي ، الحزن » .

كذلك وحدة الصور أى تكرارها في أكثر من قصيدة لموضوعات عينية لها دلالات شعورية عامة يستغلها الشاعر ويستعملها استعمالاً خاصاً « كالقلعة واللؤلؤة والصندل والكوخ والسرير » والصور الذهنية المليئة بالمعاني والمشاعر « كالخزن المتحرك يمشی أو يتمدد أو يفتش الطريق وكالظنون التى فى الفراش وكالأدغال التى تورق وكليكة النساء ، والمجموعة من الرفاق » .

إن محاولة تصنيف الديوان لا يشوبها التعسف أو الافتعال . . لأنها تعتمد — كما قلت — على استقراء الجزئيات ، وتحديد المعطيات الخاصة بالشاعر . .

والناقد يخرج من دراسته بأن الشاعر لا يمتلك ناصية نظرة فلسفية شاملة تجمع بين الذات والواقع . لماذا ؟ لأن صلاح عبد الصبور — عند الباحث — شاعر غنائى يعبر عن نفسه ، ولم يرتبط بقضية موحدة يستطيع من خلالها أن يتحمل تغاير المواقف وتعدددها . ويتهى بدر الديب إلى أن البحث عن الحرية هو ينبوع الذى يتفجر منه شعر « الناس فى بلادى » .

والحق أن الناقد — فى هذه الحدود — كان حريصاً على الدخول فى الديوان لا الوقوف على هامشه « كالاستغراق فى المقارنات مثلاً » كما أنه يثير مجموعة من القضايا ، ولكنه يكتفى بالإشارة العاجلة فلا يتجاوزها إلى مناقشة أى منها ، ولا من خلال النماذج التى أمامه .

غير أنه مادام قد أثر أن يجعل من المستوى الجمالى مدخلا إلى هذا الشعر ، كان يستوجب المهج اللقي ، أن يعرض لكافة المستويات الجمالية التى تصادفنا فى الديوان . فلا شك أن القصائد ذات الإطار التقليدى « مثل : الرحلة ، حياى وعود ، غزلية ، منحدر الثلج ، الوعد الأخير » تثير قضية الغنائية فى الشعر على نحو مختلف عما رآه بدر . ذلك أنها تثير سؤالاً هاماً هو : ما الفرق إذن بين غنائية الإطار التقليدى ، وغنائية الإطار الحديث ، وإلى أى مدى تكتسب هذه أو تلك سمات الاتجاه الرومانسى ؟

كذلك فإن القصائد التي تتجه نحو « الموضوعات » السياسية والوطنية والقومية « مثل : مرتفع أبدا ، عودة ذى الوجه الكتيب ، سأقتلك ، الشهيد » تثير قضية « الخطابية » في الشعر ، على نحو مغاير لما قام به بدر وهو يشخص الظروف التاريخية للترعة الخطابية في الشعر العربي . فبالرغم من زوال هذه الظروف أو معظمها على الأقل ، إلا أن تلك الترعة ما تزال كامنة في الكثير من نماذج شعرنا الحديث .

بالإضافة إلى أن قصيدة مثل « رحلة في الليل » وأخرى مثل « سوناتا » وثالثة مثل « طفل » تثير كل منها قضية مستقلة . فالأولى قصيدة رائدة من حيث التكنيك الذي أفاد فيه الشاعر من إلبوت إلى حدما ، والثانية - كما يقول عنوانها - هي محاولة في كتابة السونلتا ، والثالثة تتضمن قضية الرمز في الشعر العربي الحديث . ولا يخلو ديوان « الناس في بلادى » بعد ذلك من القضايا الفنية . فهو معرض دقيق لتطور الشاعر من ناحية ، وتطور الشعر الحديث من ناحية أخرى . وهو ملء بالزوايا العديدة التي تشكل فيها بينها مشكلات وأزمات الانجاء الواقعي والرومانسي والتقليدي ، التي حاول صلاح عبد الصبور أن يعبر عنها أصدق تعبير . إلا أن مقدمة بدر الديب سوف تظل دراسة رائدة في المغامرة الجمالية للشعر الحديث .

المقدمة الثالثة ، هي دراسة شاعر لشاعر ، هي نموذج يحتذى للعلاقة بين الفنان والآخر ، هي كلمات على أحمد سعيد « أدونيس » لمجموعة القصائد التي اختارها من شعر يوسف الخال وضمها ديوانه الأخير « قصائد مختارة »^(١) . أدونيس ليس ناقداً ، لذلك هو يقول كلمة الشاعر في الشعر ، كلمة المعاناة الخالقة ، في تجربة الخلق . من هنا لن ننتظر من مقدمته التي قاربت الثلاثين صفحة من القطع الكبير ، أن يكون ثمة تقييم علمي دقيق . وإنما هي رحلة وانطباعات عميقة ومشاركة مسئولة . انطباعات عميقة بمعنى أنها تبعد تماماً عن التأثير الانفعالي السريع ، وتقرب كثيراً من التلويح الهادئ البطيء الذي يمر من أعماق الوجدان تجربة الشاعر ورؤياه . وهي مشاركة مسئولة واعية ، لأنها معاناة

للتجربة الإبداعية للفنان .

الخط الواضح الذى يضم هذه المجموعة من الانطباعات هو « المسيح الحديد » الذى يتكشف عنه شعر يوسف الخال . . « القصيدة هنا نوع من الصلب الداخلى الدائم » كما يقول أدونيس . هذا المستوى الميتافيزيقي لرؤيا يوسف الخال يضطر أدونيس لإزائه إلى تحديد عالم الشاعر بأنه ليس العالم الآخر ، وإنما عالم واحد زوجانيين : الفيزيائى والميتافيزيائى . والدراما الشعرية فى تجربة يوسف الخال هى محاولة سد هذه الثغرة أو الفجوة بين الحائنين ، هى إقامة صلح أبدي بين الإنسان والكون .

وبالرغم من أن أدونيس قد وضع يده على هذه النقطة الهامة ، فإنه لم يتدرج بنا إلى نهايتها التى أراها فى « المسيح » كحل - يقينى عند الشاعر - فى ردم هذه الهوة . المسيح عند الخال - باستقرائى الخاص لشعره - هو الكلمة ، وهو المخلص ، وهو الحقيقة الوحيدة التى يمكن قبولها فى عالمنا . والمسيح أخيراً ، هو الإنسان الحديد الذى يستطيع أن يحمل صليبه ويفدى التناقض بين الذات والعالم . من هذه البداية لا أرى فى يوسف الخال مسيحياً بالمعنى التاريخي ، كما أننى لست أراه كاثوليكياً بالمعنى الحديث . فالإنسان الحديد الذى يوءى إليه فى شعره ويلج على تصويره فى شخصية المسيح ، هو الشاعر ، هو الفنان ، هو الجمال الدائب التفتح والتكامل .

معنى ذلك ، أننى أختلف مع أدونيس فى تصويره - العميق بلا ريب - لمسيحية يوسف الخال . فالمسيح هو الحضور الأبدى الخلاق ، وهو الحرية ، وهو الصياغة الجمالية الجديدة للعالم الذى شوهته الخطيئة . . هذا صحيح . . ولكنه إذا اقتصر على هذه المظاهر التى تتضح بجلاء فى « قصائد مختارة » لا ينفذ بنا إلى جوهر هذا الشعر ، بل يصل بنا إلى مركز الثقل فى تجربة الشاعر ، أو فائحة التجربة المسيحية فى الشعر العربى كما قال أدونيس .

عندما يقول يوسف الخال فى مجموعته الأولى « الحرية » عام ١٩٤٤ :

كفن البقطة بالرؤيا وتاه .

شاعر كل المنى بعض مناه

تتف البرهة من أيامه
لما يعصر للناس جناء

نستشعر بادرة التناقض بين الذات والعلم ، في إطار جمالي محدد . . إلى أن
يقول في قصائده اللاحقة (عام ١٩٦٢) في « الآية الأخيرة » :

الآن أسمح المموم ولحنون ،
في موائى الرحام أحمى
أصبح بي :
عليك ثأر من يغالب القدر
يسلبه الزمان عشبة
خاص إليها في قرارة العمر

فلا يملك المتتبع لهذا الشاعر ، إلا أنه يقر بأن ثمة تجربة روحية عميقة
القرار تمسك بداياته بنهاياته وتقول لنا إن تجربة يوسف الخال ميتافيزيقية مائة في المائة ،
ولكنها - في نفس اللحظة - تجسيد عميق الرؤية لأزمة شديدة الوقع على القلوب
والعقول في المجتمع العربي حيث الهوة واسعة بين شكل حضارتنا ومضمونها ،
وحيث المسافة شاسعة بين الفرد والإنسان .

إن كلمات أدونيس شمعة مضيئة لشعر يوسف الخال . . ولن يستطيع
ناقد أو باحث أن يقرأ هذا الشعر إلا على ضوء هذه الشمعة .

ومن هذه المقدمات الثلاث ، ندرك أن الحركة التقديرية المرافقة لحركة الشعر
الحديث ، كانت مقصورة على حدود التعريف والتقديم : إما من الناحية الأيديولوجية
كما فعل رجاء النقاش ، وإما من الناحية الجمالية الخفض كما فعل بدر الدين ،
وإما من ناحية الانطباع الشخصي كما فعل أدونيس « والانطباع الشخصي لمن
هو في مستوى أدونيس لا يتناقض مع الموضوعية على طول الخط . إن التجربة
الانطباعية الناضجة قد تلتقي مع النظرة الموضوعية » .

واعتقد أن هذه الحدود لا تقترب كثيراً من المفهوم الحديث في نقد الشعر
حيث يتطلب الأمر من الناقد أن يحيط بجملة العناصر المعقدة المكونة لعالم الشاعر

من جماليات وقيم وانفعالات . فلم تعد الفكرة الأيديولوجية أو النزعة الجمالية أو الطرب التأثري ، بكاف لتحديد «حادثة» الشعر أو عفويته .

إن منهج هذه المقدمات يعتمد أساساً على استقطاب جانب واحد من جوانب الشعر ، فلا يدرك القارئ أهمية الجوانب الأخرى ، ومدى تفاعلها مع بعضها البعض . وربما تورط في حكم طائش لا يستند إلا على تصور ناقص للتجربة الشعرية . ومن ثم فإن المهمة الأساسية لمن يقدم الشعر من نقادنا هو التركيز على القضايا الشمولية التي تستوعب أبعاد الشاعر كلها . ومن ناحية أخرى ، إيضاح الخطوات التي قطعها الشعر الحديث ، من حيث مسارها ومعدل سرعتها والصعاب التي تقف في طريقها •

والمستبع لهذه الخطوات لن ينسى هذه المقدمات الهامة التي أسهمت بشكل جاد في رسوخ بعض المفاهيم الصحيحة :

الفصل الخامس

المنهج في نقد الشعر الحديث

١

الملاحظة الأساسية على الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، أنها تنشأ منذ البداية في أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضري لأوروبا وأمريكا . ويظل احتضان النقد للحركات الجديدة حريصاً على استخلاص سماتها الرئيسية موجهاً خطوها إلى امتدادات أكثر ازدهاراً محلياً من الانحرافات التي قد تؤدي إلى تدميرها . وهكذا يتقدم النقد والفن الغربيين في تناسق وظيفي وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة في نشأة هذه الظاهرة ، أن الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، تصدر عن نظريات في الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر أو استعلاء أى منهما على الآخر . ومن هنا تتسم الدراسات النقدية في أوروبا وأمريكا بمنهجية واضحة .

هل ترافق حركة الشعر الحديث في بلادنا ، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التي أنتجت هذا الشعر ؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوروبية أحياناً ، والموائد العربية القديمة في معظم الأحيان ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نفعل بلحوم بعض التيارات النقدية في أدبنا إلى اعتماد الاتجاهات الجاهزة هنا وهناك . كما لا نستطيع أن نفعل المبررات التي تسوقها هذه التيارات كأن يقال إنه يتعين علينا أن نستعين بأحدث منجزات الحضارة في ذروة تألقها بالغرب كما نفعل في بقية مجالات حياتنا الاجتماعية . وكذلك يمكن أن يقال إنه ينبغي أن نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

في أوروبا لا يلتصق بهذه المشكلة مطلقاً ، لأن حاضرم امتداد طبيعي لتراثهم . أما نحن ، ففي خلال النصف القرن الأخير ، كنا نعانى ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة .

وإذا كنا قد نجحنا في ملء هذه الفجوة التاريخية بين الحضارتين في مجالات الحياة المادية للإنسان العربي ، فإننا لم ننح قط من التمزق الروحي العميق في مجال الحياة الفكرية . ولهذا السبب نقرأ في أيامنا شعراً حديثاً وشعراً جاهلياً في وقت واحد . ولهذا السبب أيضاً نلاحظ انشطاراً بين الفن والنقد ، كما لن نعر على أية همزات وصل بين حركة الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية . كذلك سوف نكتشف هوة عميقة بين النص الأدبي والفن ، وبين الجمهور المتلقي .

وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربى في ملجأ الأيتام ، أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا . وانجذبت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء ، ولم تلتفت نحوه العيون الجادة إلا في السنوات الأخيرة . وكان لا بد أن ينعكس هذا الاستقبال القاتر على هذا الشعر ، فوصلنا الكثير من النماذج الرديئة ، ونتعرف على الكثيرين من الأدعياء . وأخيراً ، أخيراً جداً ، بدأ النقد يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت ، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة .

* * *

وكتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » لأسعد رزوق^(١) محاولة رائدة في احتضان هذا الشعر ، والتعرف على أهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين المرحلة الحضارية المعاصرة في العالم والمنطقة العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة في شعرنا الحديث ، كان اختياراً واعياً بأخطار قضايانا الشعرية . أولاً ، لأن استخدامها يطرح للمناقشة مسألة الغموض الذي يقف حاجزاً ضخماً بين العمل الشعري والقارئ . وثانياً ، لأنها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا الحضاري من جانب ، وبين التراث العالمي من جانب آخر .

في البداية ، تحدث أسعد رزوق عن الأسطورة والشعر بوجه عام ، واتخذ من ت.س. إليوت نقطة لانطلاقه في منهج البحث . وانتهى من هذه الصفحات الأولى إلى أن هناك علاقة عميقة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتها التاريخية ، وأن عودة شعراء العالم في القرن العشرين إلى الأسطورة ، هو تعبير ملح

عن الإحساس بالحديد بالماضي ، إحساساً طاعياً يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخبة . ولذلك كان إليوت لساناً ممتازاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الدين . ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقى وجهة النظر الحضارية عند إليوت بتكنيكه الشعري الذي تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعراء العرب الذين تأثروا بالمناخ الأسطوري في شعرهم ، لا لأنهم ينشدون العودة إلى القديم ، وإنما — على النقيض من ذلك — هم يبحثون عن ذواتهم ، بل عن ذاتهم الحضارية ، في المستقبل . يقول أسعد زوqق (ص ٢١) : « المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية . إنها بكلام آخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى ولإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يحلر بها ، أن تحتفيها أو تتبناها » ويتلمس الكاتب معالم هذه المشكلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (ص ٥ ، ٢٤) : أن « هناك طابعاً حضارياً لهذا القلق ، أى أنه قلق تعانية ذات تبحث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها ، المؤقتة أو الدائمة ، في تلك الحضارة » . ينطلق المؤلف بعد ذلك إلى تعيين السبيل الفكرى لهذا الاتجاه الشعري قائلا (ص ٢٥) : « والذات في الشعر تقوم برحلة البحث هذه وهي متطلعة دائماً إلى العودة » .

والقارئ لهذا التمهيد ، يحمد الناقد أنه أضاء المجرى الرئيسى للقضية ، ولكنه يشعر بلاررب عند الكثير من الأحاديث التي تفرعت على الجانبين . فالمؤلف لم يجب مثلاً عن هذا السؤال : لماذا لجأ شعرائنا إلى الميكل الأسطوري في شكل القصيدة ؛ تجسيداً لمشكلة البحث عن الذات ؟ فإذا أجابنا — فيما بعد — بأن أساطيرنا تحمل معنى البحث والتجدد ، أعدنا السؤال من جديد : لماذا كانت الأسطورة بالذات هي الأسلوب الناجح في حمل هذا المعنى ؟ وهنا يثور سؤال آخر ، ما مدى المحاكاة أو الأصالة في اللجوء إلى الأسطورة : هل كان للشعر الأوربي منذ بداية هذا القرن ، الفضل الأول في ذلك ، أم أن تراثنا الغنى بالأساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجليدية ؟

سبق أن قلت إن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة كان اختياراً واعياً بقضية

خطيرة في شعرنا الحديث ، وأضيف أنه كان اختياراً عميقاً من الناحية الفكرية . ولعل التفسير الوحيد في هذه الناحية أنه عندما اختار إليوت كنقطة انطلاق في منهجه النقدي ، لم يبين بوضوح أن الأرض الخراب عند هذا الشاعر الكبير هي « أطلال » الحضارة العلمية السامقة إن جاز هذا التعبير ، بينما الأرض الخراب في بلادنا ما تزال في مرحلة حضارية متخلفة عن العلم . لذلك سوف يتباين المدلول الفكرى للجذب والاضمحلال من الشعر الغربى الحديث إلى شعرنا العربى المعاصر . ومن هذا التباين أشير إلى الزاوية الأخرى التى أهملها هذا البحث القيم فى معالجته لقضية الأسطورة فى الشعر ، وهى الزاوية التكنيكية . ولا شك أنه يحق للناقد أن يعالج زاوية ما فى العمل الفنى دون أخرى ، على أن يتم ذلك فى نطاق التصور الشامل للعمل الفنى .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح المنهج النقدي للباحث فالأستاذ رزوق حين يغفل الجانب التكنيكي فى هذه الدراسة ، إنما يهمل عنصراً خطيراً من عناصر العمل الشعرى بصفة عامة ، كما يهمل الوظيفة الفنية للأسطورة بصفة خاصة . غير أن هذين العاملين يستمدان خطورتهما أساساً من الإدراك القاصر لمعنى الرؤية المنهجية فى النقد الشعرى . فالدلالة الفكرية العامة للأسطورة ، ليست إلا جزءاً من المهام التى يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها . بل هى جزء لا يتفصل عن بقية البناء الشعرى للقصيدة بحيث لا نستطيع عزلها عن بقية العناصر المكونة لهذا البناء . أكثر من ذلك ، أن هذا البناء لم يعد فى التصور النقدي الحديث ، شكلاً هنليسياً أو موسيقياً فحسب . لم يعد « حاصل جمع » أدوات التعبير الفنى . إن البناء عملية فكرية وفنية ونفسية فى وقت واحد . أى أن الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير فى المفهوم الحديث للنقد . ولذلك كان تصنيف العمل الأدبى إلى شكل ومضمون ، مرفوضاً رفضاً تاماً ، فى حدود هذا المفهوم . إنه تبسيط يقرب إلى السطحي لجوهر العملية الفنية .

الباحث الذى ينشد السهولة فى تكوين منهجه النقدي ، يرتبط تلقائياً بتقسيم الفن إلى شكل ومضمون . لأن التصور الحديث للعمل الفنى يضطر الناقد إلى تكوين منهجى أكثر صعوبة ، فهو يطالب بأن يدرك أعماق العمل الفنى من

خلال التتبع التحليلي الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة والباطنة ، الداخلة في حدود العمل الأدبي ، وإخراجة عن هذه الحدود ، في شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية . . إلخ . . والمنهج النقدي في الشعر الحديث يستلزم من الباحث اقتراباً نفسياً من القضايا الشعرية المطروحة للبحث ، لأن طبيعة «الرؤيا» في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد رزوق ناقد حديث بحق ، فهو لا يتصف مع العمل الشعري ويقسمه إلى شكل ومضمون . ولكن رؤيته المنهجية قاصرة ، فهو يتناول الجانب الفكري بمعزل عن بقية الجوانب ، بمعزل عن تصورهما . . ومن ثم تسبب عملية العزل هذه في أن يترأى لنا البحث وكأنه دراسة «لمضمون» الأسطورة في شعرنا المعاصر . وقد تطرف في هذا الصدد للدرجة التي كان معها يحاول أن يرسم هيكلًا فكريًا متكاملًا للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع إنتاج الشاعر . إنه يضع كلنا يديه في دراية وعق على أزمة التناقض بين الذات الغربية والذات الشرقية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما نرى في «نهر الرماد» للشاعر خليل حاوي . ولكنه لم يحاول قط ، أن يكشف عن سلوك الشاعر في استخدام الشكل الأسطوري ، لإبراز هذا التناقض . يقول الشاعر مثلاً :

«إن يكن ، ربا ، لا يحبي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء ،

نار تتغلى من رماد الموت فينا

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا :

أما تنفض عنها التاريخ ،

واللعنة ، والغيب الحزينا ،

تنفض الأمس المهينا ،

ثم نحيا حرة خضراء في الفجر الجديد .

عندما يقول خليل حاوي هذه الكلمات ، يسارع أسعد رزوق فيضيفها إلى ما جاء في بقية مقاطع القصيدة حول سحق الشاعر وتمرده وأمله «فالدات

البروميتية تتحد مع طبيعة الذات القوزية ومغزاها الأسطوري ، وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث وعودة الخصب والحياة وانتصارها على الموت » (ص ٣٩) وهكذا يتسبب شغفه بالتقاط الومضات الفكرية في الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكري للشاعر موضع البحث . وبذلك تفلت الأسطورة من بين يديه كقضية شعرية . إن الأبيات السابقة لتحليل حاوي نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الأسطورة في الشعر . وعندئذ أستطيع أن أقول إنه من الأهداف الرئيسية للاستعانة بالشكل الأسطوري ، البعد التام عن المباشرة والتقرير والعتاف . ولا يتسنى ذلك فيما أرى « بالإشارة » إلى عبرة أسطورة ما أو دلالتها . إن الشاعر حينئذ لا يفعل أكثر مما يفعله العوام في استخدام الأمثلة الشعبية للاستشهاد بها كوسائل إيضاح . الفنان الكبير يستخدم الأسطورة بكاملها في تجسيد رؤياه الخاصة . وهي مرحلة متطورة فنيًا على القصة الشعرية والقصيدة الملحمية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشعر الحديث في البناء الأسطوري . ومن هنا كان الغموض الساحر الجلاب في النماذج الجليدة من هذا الشعر . أما الاستعانة بما تقيده هذه الأسطورة أو تلك دون التعمص الشامل لكافة عناصر الإيحاء في الأسطورة .. فإنه لا يدخل في باب « الأسطورة والشعر » مطلقاً . هذا لا يبنى أن الدكتور خليل حاوي كان يبدى فهما آخر للأسطورة في « البحار والدرويش » حيث يعقد مناظرة شعرية بين الشرق والغرب ، وأزمته الشخصية بينهما . الأسطورة هنا ليست إلا المحاولة التقليدية في تشبيه الغرب بالمغامر الطليق من أسر القيود وتمثيل الشرق بالمتصرف الداهل عن وعيه . فلو جمعنا الإشارات الكثيرة في « نهر الرماد » إلى الأساطير المختلفة ، لتبين لنا أن الأسطورة في ذاتها لا تعبر عن احتياج فكري أوفى عميق عند الشاعر إلى هذا العنصر الوافد إلى شعرنا الحديث . وأن الغموض الذي نصادفه عند خليل حاوي مبعثه وجهة النظر الحضارية التي ينثرها في قصائده ، وأن وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير ما يرى الباحث . ففكرة البعث والتجديد وحدها لا تعنى أبداً ، أن الشاعر قد امتلك ناصية فلسفة كاملة في الحضارة أو الوجود ، وربما كانت عنصراً فكرياً وتعبيرياً في عالمه الشعري فقط .

التأكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحاً فى دراسة الباحث لشعر يوسف الخال . وقد اتخذ من ديوان « البئر المهجورة » نموذجاً لهذه الدراسة . ولا أتردد فى القول بأنى مقتنع غاية الاقتناع بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى عميق . إنسان يوسف الخال ، ذو ماض عريق فى الحضارة ، وحاضره كله ضياع ووحدة وفراغ . ومن الإحساس بالضياع الحضارى ، يلتقى الشاعر بالضياع الإنسانى الأكبر فى هذا الكون . والشاعر يكتفى بأن يعبر فى مفازة الضياع الحضارى عن الأصول والركائز التى يجد فى البحث عنها . ولا يلبث « أن يطلع علينا بتوكيده أن السرىمكن فى الجلود ، فالماضى مخزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالقوة . وقد تسقط أوراق شجرة الحضارة والإنسان فى الحريف لكن إذا كانت الجلود ممتدة فى باطن الأرض فلا بد من تفتح جديد وأوراق جديدة وثمره جديدة » (ص ٤٥) .

« لنا التراب بيت رعم وكفن ،
وفى التراب تهبط الجلود صعدا ،
فالأرض مولد ، حصاد » .

ويمتلك أسعد زوق (ص ٦) : « الجلود هى طريق الخلاص وطريق العودة إلى الله وإلى القيم الجديدة ، وهى التبراس الذى ينبغى الاهتداء به خلال عملية إنعاش شجرة الحضارة والإنسان فى بلادنا » . . هذا كله صحيح ، ومع ذلك تبقى الخاصية التى تميز بين الشاعر وأى مفكر آخر . والمفارقة أن شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغى أن يكون محورياً أساسياً فى دراسة تبحث فى الأسطورة والشعر ، فربما كان الشاعر الوحيد الذى يزاوج بإحكام شديد بين المعنى التقليدى والمبدل الحديث للأسطورة . ولقد تنبه زوق إلى هذه المزاجية من الناحية الفكرية فقال إن إبراهيم « جارى العزيز » هو البئر المهجورة التى يفيض ماؤها ويمر بها الناس دونما التفات . وكأن الشاعر يحسد الإحساس المتولد لدى الإنسان المعاصر بأنه مهجور ، متروك ، ومهمل . « إبراهيم » يمثل إنساناً معاصراً وأسطورياً فى وقت واحد ، فبالرغم من أنه يعبر عن مناخ العصر الحديث إلا أنه نموذج فريد من نوعه . وهذا الإنسان الذى يحاول أن يمت لكى يبرهن أن الإنسان الحديث الذى يتسبب إليه لم يمت وأنه مازال بطلاً متمرداً » (ص ٤٩) لذلك كان التساؤل الذى تطرحه

أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد إبراهيم في معركة الإنسان المعاصر ومعركة الإنسان في بلادنا ، هل تكون الأمور على غير ما هي عليه ؟ هل يتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين وإحراز التقدم والرقى الذى ينبغى ونرجو لإعلاء شأن الإنسان واحترام وجوده وحرية « التى هي هو » . ولذلك - أيضاً - كانت الرسالة التى تتضمنها القصيدة وتبعها إلى الإنسان المعاصر هي أن هناك آباراً مهجورة كلها خصب وحياة وبعث أغضينا عنها النظر فلم نشرب من مائها ولم نرم بها حجراً . وإبراهيم ليس إلا تدليلاً على وجود هذه الآبار فى عالمنا . . تلك الآبار التى نمر بها ولا نلتفت إليها مطلقاً (ص ٥ ، ٥١) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما أرى هي الله . فالعودة إلى الله هي النسيج الفكرى فى شعره ، والأسطورة هي النسيج الفن . والنسيجان متعانقان بصورة فذة تزاوجت فيها الأسطورة القديمة والأسطورة الحديثة فى وحدة دينامية عميقة . والمنهج الحديث فى نقد الشعر هو الذى يحلل هذه « الرؤيا » إلى عناصرها الأولية . فعندما يخاطب الشاعر عزرا باوند :

« جراحك للأولين

عزاء ودرب خلاص لنا ،

إذا صلبوك هناك ! اليهود ،

فلنك صعدت حياً هنا »

وعندما يقول فى قصيدة « الشاعر » :

« أشد أجفانى على الشمس

تكل أجفانى

أسمر ،

أدى وكفاى على الأفق

فأصلب .

وفى غد أنهض من رمسى »

نستشعر أن « الخطيئة ملازمة لصورة الإنسان فى قصائد يوسف الخال ، والخللاص من الخطيئة عن طريق التأله والعودة إلى الجلود السماوية هي الجسر الذى يعبر عليه الإنسان من الأرض الخراب إلى البحر الزاخر بالحلب والخصب

والحياة « (ص ٥٣) . ونستشعر أن ثمة علاقة بين الإشارات الأسطورية في القصيدة وتراثنا الخفى ، وأن العودة إلى الله ليست دعوة فكرية بقدر ما هى بناء شعري تتسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز ، برباط حتى عميق يصل بين وجدان المتلقى والشعر من جهة ، وبين الشعر والمرحلة الحضارية التى يجتازها من جهة أخرى ، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فإذا تصدى الناقد لكشف العلاقة بين هذه العناصر جميعاً ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا » الفنية للشاعر ، فليست عودته إلى الله عودة إلبوتية ، كما أنها ليست عودة مسيحية بالمعنى الحرفى لهذا التعبير . إنها أكثر تعقيداً مما نظن ، ولن نستطيع العثور عليها بمنطق المعادلات الفكرية ، وإنما بالفحص فى أعماق الشكل الأسطوري من بابه الجمالى أولاً .

* * *

شعر أدونيس بطرح مشكلة التطور الفلسفى للشاعر : إلى أى مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان فى بناء عمله الأدبى ؟ وهل يتوازى التطور الفنى للشاعر مع تطوره الفكرى ؟ أسعد رزوق بمنهجه النقدى الحريص على التقاط الظاهرة الفكرية فقط يقول إن أدونيس يستخدم الأسطورة القوزية للتدليل على الاضمحلال الحضارى الذى أصاب وطنه . لذلك فهو يصور الأطلال الاجتماعية فى هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الأنبياء إلى البطل المنقذ الذى يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العظيم :

« نيراننا جاعحة الأوار كى يولد فينا بطل
مدينة جديدة .

نيراننا الخفية الحدود فى شروشنا
تمجد المهينة التى بها :

يحترق العالم كى يصير عالماً مثل اسمه
مثل اسمك — الرماد والتجدد

مثل اسمك — الحياة والمحبة التى تفديه
تحرقنا ، تربطنا بربيشك المرمد
لنهتدى .

عندما نلتقى مراراً بهذا النموذج في شعر أدونيس ، ينبغي أن نميز على الفور بين مرحلتين في حياة الشاعر الفنية والفكرية . فالأسطورة التمزجية قد حملت في شعر أدونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقدر تابعوها الفرد تقدسياً نيتشويًا . في مثل هذه الحال على الناقد أن يوضح لنا كيف تزاوجت الأسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى نتيين الدوافع التي حفزت الشاعر إلى تجاوز هذه المرحلة إلى القضايا الـكـيـانـيـة الكبرى . سوف نكتشف أن التعبير الاجتماعي للأسطورة يحيلها إلى شيء قريب من العظمة . غير أن الطاقة الشعرية الكبيرة عند أدونيس قد خففت من وطأة هذه « العظمة » بأن تعمق الأزمة الضارية بين مشكلة الانتماء والإيمان النيتشوي بالبطولة الفردية . لذلك نجحت الأسطورة التمزجية من الهتاف السياسي المباشر أو التقرير الاجتماعي الصارخ . وهذا لا يعنى مطلقاً معاودة التجربة ، لأن الانطلاقة الأدونيسية بعدئذ قد تحررت تماماً من المفهوم الذي يضيق الخناق على جوهر الشرحين يفرض عليه مشكلات آنية عاجلة . عبر أدونيس المرحلة الاجتماعية في التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريرية في التعبير . وتخلص تماماً من شوائب التجسيد الواقعي في البناء الشعري . وقد أسهمت الأسطورة في تطوره هذا إسهاماً فعالاً ، مما لم يدرجه الأستاذ رزوق في دراسته القيمة .

فإذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا ، أحسنا أكثر فأكثر بأن كتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية في هذا الشعر ، وأن الرؤية المنهجية عند الناقد لم تتكامل بعد في إطار المفهوم الحديث للنقد . ولهذا يجهل تصورنا لحركة الشعر الحديث ناقصاً مبتوراً ، فشعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المفكرين فحسب ، وثرثرائنا الأسطوري ليس ثرائاً فكرياً فحسب . . بل نعتقد أن حركة الشعر الحديث في استخدامهما الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجالور في النفس العربية المعاصرة . وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم . بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الاستفادة منه . وكان معظم شعرائنا على وعي بالفرق الخطيرة بين الحضارة الغربية والمرحلة الحضارية التي نجتازها في الشرق . لذلك

كان الغموض الحال في شعرنا الحديث موقوتاً ، ومشكلته مرهونة بنشأة حركة نقدية « حديثة » تختصه بلراعها في تعاطف وفهم .

• • •

ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد « البحث عن الجذور »^(١) هو المقدمة المنهجية الحقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة في دراسة الشعر الحديث . فالمقدمات التي كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقاً كأساس موضوعي للدراسة الشاملة . لا لأن أغلبها كتب بدافع من الهجامة متخلياً عن أدوات البحث العلمي ، وإنما لكونها لم تصدر قط عن وعي بالحركة الجديدة في شمولها ، بل كانت في معظمها نظرات جزئية ضيقة . والمؤسف حقاً ، أن اللقاء السيء الذي تم بين شعرنا الحديث ومجموعة القيم التقليدية في حياتنا الأدبية قد ضاعف من سوء النظرات الضيقة التي نصب ذوها من أنفسهم أوصياء على الشعر الجديد ، أو محامين عنه في أحسن الأحوال . والوصى والحامى كلاهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية للأشياء .

خالدة سعيد في « البحث عن الجذور » ناقلة حديثة بالمعنى العميق المسئول لهذه الكلمة . . منذ البداية تقول : « لا بد من إنصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر الزعوم حديثاً واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الأفكار وحمل الشعر الحديث وزراً كبيراً . بالإضافة إلى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعري العربي عتلاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة » (ص ١٣) لهذه الأسباب يصبح النقد من وجهة نظرنا جسراً بين الشعر الحديث والقارئ . أى أن تكون مهمته « ترجمة غموض الشاعر حيث يقتنص لحاته الأسطورية ويفسرهما ، ويفضء الصور الغامضة . ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقتنائها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمى أصواتها ويوضح علاقة هذه الأصوات ببعضها ويشير إلى أبعادها » (ص ١٤) ولا يغيب عن وعي الناقلة الصعوبات التي تواجه النقد الحديث وأهمها (ص ١٨) :

أولاً : أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية الجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً به تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً : عدم توافر النتائج الكافية الذى يفرض شخصيته الحديثة . فضلاً عن أن بين نتائج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمى شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين أو ثلاثة ، أى لوجود اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً : فى هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذى يدعى الحديثة لمجرد تلاعب جزئى بتوزيع الوزن ، وأحياناً بتوزيع الأقطار . بينما يحتفظ بنظرته القديمة إلى رسالة الشعر وإلى العالم ، وفى موقفه وأسلوب التعبير عن موقفه

رابعاً : نمحوض مفهوم التراث ، ونمخوض شخصية التراث ، وطفيان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً فى هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل إنه بعيد الأغوار فى تاريخ هذه البقعة من العالم ، إلى ثالث يراه فى تراث العالم أجمع .

بهذا الفهم الناضج لمشكلات النقد والشعر الحديثين ، نحاول خالدة سعيد أن نتلمس أبرز السمات فيما قدمه شعراؤنا حتى الآن . وربما نستطيع أن ندخل على هذا الفهم قليلاً من التعديلات بالحذف أو بالإضافة ، ومع ذلك يبقى الخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية فى صياغة منهج حديث فى نقد الشعر . « فالتقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس . لأن الشعر نفسه فى حركة تطويرية لم ترس بعد على أسس واضحة ، ولذلك نلاحظ أن معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم إن النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر إلى الأثر الأدبى ككل ، بل يميزه ، فهو إما يتناول المضمون — يحلله ويقيمه متناسياً أسلوب التعبير وأثره وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة فى الشعر لما يقال

وحده ، فقد لا يوحى الأسلوب بالحو المناسب والروح التي يحاول إشاعتها في ثنايا القصيدة - أو أنه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مائل . إذ ما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . أو أنه يجتزئ الشكل والمضمون فينقد الأثر عبارة عبارة ، كأن يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة . وكأن هذه الأجزاء لا تتعاون وتتماسك في وحدة هي الأثر الفني ، (ص ٢٠) . على ضوء هذا المنهج لم نحاول خالدة سعيد أن تضع نظرية في الشعر الحديث كما يحاول البعض عبثاً . لأنها مدركة أن هذا الشعر في مرحلة تطور لا تتيح للباحث العلمي المدقق أن يصوغ له بناء نظرياً في الإبداع أو النقد على السواء . وهي مدركة كذلك أن الصياغة النظرية لهذا الشعر ونقده ، سوف تتسبب في تجميد انطلاقة هذه الحركة التي لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعي ، ولم يتهأ لها إلى الآن المناخ الصحي للنضج .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تكتفي خالدة بملاحقة المجموعات الشعرية الجديدة ، تواكب سيرها وتضيء خطوها بما توافرها من أدوات الرؤية المنهجية في نقد الشعر . وهي في « البحث عن الجلود » ترافق نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الجليسي ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط . . لذلك فتحين الفرصة لنعتب على الأستاذة الناقدة تجاهلها للشعراء المصريين ، الذي ربما لا يكون مقصوداً . غير أننا من الناحية المنهجية في تأليف كتاب نقدي حول الشعر العربي الحديث ، نلوم المؤلفة هذا اللوم لأنها لن تعطي صورة متكاملة لهذا الشعر إن هي أغفلت خطوطها المصرية ، كما حدث بالفعل . ولست أراها تنكر أن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي ومحمد عفيفي مطر ونجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد أجزلوا العطاء والمشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفاوتت أنصبة كل منهم في هذا العطاء ، ومهما تفاوتت مستوياتهم مع مستويات أقرانهم في لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية أبناء المنطقة العربية .

فإذا انتقلنا إلى تطبيق الناقدة لمنهجها في البحث الشعري ، اضطررنا إلى المقارنة بينه وبين منهج أسعد زروق حتى نضع أيدينا على معنى المنهج العلمي . في نقد الشعر الحديث . اقتصر مؤلف « الأسطورة في الشعر المعاصر » على معالجة

الجانب الفكرى من شعر أدونيس فقال إن أسطورة تموز تخدم هذا الشعر في تجسيد اليوتوبيا الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساخط على جيله الخاوى من كافة القيم ، وهو ساخط على وطنه الممزق بين أنياب العقائد الأجنبية ، وهو يتوقع من حين لآخر ظهور البطل التاريخى القلديفتدى هذا المجتمع المنكوب فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد تعالج شعر أدونيس من خلال « قصائد أولى » فتحس أن تجربة الخلق هي المعلم الأساسى في هذا الشعر المتوتر النابض بقلق صاحبه « ذلك أن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً ، بل محاولة لخلق عالم إنسانى جديد » (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مدينة اجتماعية فاضلة ، إنه جوهر الإنسان الأعظم من المظهر الاجتماعى ومحاولة خلق هذا العالم فنياً . إذن ، هو « الرؤيا » الشعرية لهذا الفنان . أى أن الاكتشاف الأعظم لمعنى العالم الجديد في إنتاج الشاعر ، قاد الباحث تلقائياً لأن ترى وراء هذا المعنى إطاراً تعبيرياً محدداً هو الرؤيا . بل إن الرؤيا أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفنى في النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون . بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد .

الإنسان في شعر أدونيس مركز العالم (ص ٣٢) لذلك يصبح الموت تعالياً وتجاوزاً وانسياراً للحدود بين قلب الإنسان والعالم . ومن هنا لا ينفذ اليأس إلى وجدان الشاعر لأنه لا يخاف الموت ، بل يجعل من الحياة مغامرة . هذه الرؤيا تحول بيتنا وبين أن نجعل من الصياغة الشعرية لها قيمة مستقلة ، لأن اللفظة هنا يجوها النفسى وشحنها العاطفية ونغمها الموسيقى تتحول إلى « تجربة » حية كاملة في البناء الشعرى المتكامل . ولذلك كانت « الأسطورة » في شعر أدونيس « هيكلًا لمعانيه متوحداً معها توحداً للغة والفكرة ، فتبدوننا فينبق وكأنها تجري في نار القصيدة » (ص ٨٥) ولذلك أيضاً كان أدونيس واعياً باختيار الأسطورة ، وهو ابن الحضارة اللاهبة ليحل مكانها طور حضارى جديد . فالفينيق هو الطائر الذى يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد « فهو لكى يكون في فنه أصيلاً مركّزاً إلى تراث كان لا بد له من أن يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضى وتتجاوز الحاضر المتداعى » (ص ٨٥) ، ويتأكد الاختيار الواعى العميق مرة أخرى إذا تصورنا فينيق يهدم السلوى بين الحياة

والموت ، فيحقق هذا التكامل الأسمى بين الحياة والموت ، ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية . وهكذا يتخطى أدونيس - برؤياه الشعرية - العرض التتموج ليبصر الإنسان نهراً طويلاً طويلاً من الضوء ، من التضحيات والبطولات والهمة ينسحب على وجه الأماسة الكاليج ، ويقف كالطود في وجه الكون ، (ص ٨٧) ينبثق من هذا التصور للبطولة الإنسانية أن الشاعر يرى الإنسان مستصراً على اللز الكوني الأكبر ، فهو يضم الموت إلى صدره بغير إحساس بالخيبة ، وإنما بغية تغيير العالم بأن يضفي على عبثه معنى . أي أن رد الفعل لإزاء وجودنا غير المبرر هو « الفعل الحر » فالأسطورة الفينيقية في شعر أدونيس تحقق هدفين : أولهما إنساني حيث يرمز الطائر إلى موقف البشر من الكون ، فهو وإن لم يكن حراً في مجيئه إلى العالم إلا أنه حر في اقتحام الموت . والآخر كوني حيث ترمز النار إلى النفق الذي يمتد بين الحياة والموت ، هي الوسيلة إلى البطولة والفداء ، هي طريق الخلود .

والناقدة لا تنسى أن الشاعر تربى في بيئة دينية ، وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار التصوفين ، وكانت دراسته لتيل اليسانس حول التصوف ، يضاف إلى هذا موت والده احتراقاً بمحادث مفعج . كذلك فإنه قد عاش تجربة النضال الجماعي في وجه الواقع التعس الذي تفتحت عيناه على ضراوته . والناقدة على وعي بدور الحضارة الغربية التي بناها أهلها في خمسة قرون ، وأردنا نحن امتصاصها في أقل من نصف قرن ، فكان الانشطار والتمزق والتناقض الذي لا ينهي . وبالتالي فإن رؤيا الشاعر تستند في النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية لا سبيل إلى إنكارها . بهذه الإحاطة الموسوعية الشاملة تنفذ خالدة سعيد إلى جوهر العمل الشعري متسلحة بفهم ناضج يربط بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعري من جهة أخرى . وهي لا تصل إلى ذروة هذا النجاح إلا مع إنتاج الشعراء الذين تعرفهم في الأغلب معرفة شخصية . ذلك أنها في بعض الأحيان تخرج إلى تقسيم مقالها التقليدي إلى تحليل فكري وآخر فني ، ثم تستدرج القارئ إلى التبسيط في جملة نقاط سريعة . . وهذا لا يحدث منها إلا مع إنتاج الشعراء الذين لا تعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت أنها تهمل المصطلح الأكاديمي إهمالاً تاماً ، واستبعد ذلك أنها لم تتدخل مثلاً في مشكلات الوزن

من ناحية العروض . بل كانت تناقش أمثال هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة أو التعبير أو حروف المد إلى غير ذلك مما تتحاشى معه التورط في استخدام المقياس العروضي أو قواعد النحو والصرف . فهي ترد الشخصية الشعرية لتنازك الملائكة إلى أنها ملقى ثلاث حضارات حافلة بالتراث الأسطوري ، وإلى تأثرها بشعراء الرومانتيكية الإنجليزية . كذلك فهي «تبتعد عن الأساليب القديمة في الشعر التي تعتمد إلى سرد الإحساس أو الفكرة بكلام منظوم مع الكثير أو القليل من الأوصاف . كما أنها تعتمد في أكثر قصائدها إلى خلق جو تتسرب فيه إلى القارئ إيماءاتها وبهذا تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلق الجو الشعري على الشخصيات الرمزية والظروف ، مع عفوية في التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبثورة التي لها قيمة فنية موحية بحد ذاتها . فهي تختلف عن بعض المحلثين ، المجددين في العالم ، الذين يستعملون اللفظة أحياناً لتوحى جواً معيناً يؤدي إلى بعث الفكرة في نفس القارئ » (ص ٤٦) أما يوسف الخال فإن التجديد عنده « مرتبط ببواعث نفسية نعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) في شعره ، عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول في أشكال الحضارة الآلية ، وتعقيد حضارة بلاده التي تمجد الشكل وتوشع الخواء بالزخرف — عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والأشكال البعيدة عن الأصل الذي تعرفه في المسيح الحامل الأبدى لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الإنساني ، كما تعرف على هذه الأصول في الأسطورة الوثنية ، السورية واليونانية » ، « .. فلم يعتمد يوسف الخال على الصور الجميلة البراقة لأنه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولأن جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم في الفراغ المهدد بالسقوط . فليس الجمال غايته في الشعر ، وليس وسيلته التي يريها العالم من خلالها » . (ص ٦١) .

وهكذا تصلق خالدة سعيد في منهجها التقليدي مع نظرتها الخاصة للشعر . فهي لا تستخدم معه المقاييس التقليدية ، لأنها تعلم أي أرض بكر هي بسبيل اكتشافها . لذلك كان « البحث عن الجذور » صالحاً لأن يعد نقطة انطلاق في تكوين منهج حديث لتشد الشعر .

منذ كتب العقاد دراسته الرائدة عن « ابن الرومي » لم يعرف النقد العربي الحديث دراسات مماثلة من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . حتى العقاد نفسه لم يزال هذا الجهد في دراسة الشعر المعاصر . ولربما كان الشعر الحديث بالذات بحاجة ماسة إلى تقييمه تقييماً شاملاً في هذه المرحلة التي اضطربت فيها القيم والموازين . ذلك أنه ما يزال حركة ناشئة ، وما يزال المناخ العربي يستقبله بشيء من التهيّب والحذر . يضاف إلى ذلك كله أن الشعر الحديث ملئ بالقضايا الفنية العديدة والمشكلات الفكرية الكثيرة التي تحتاج إلى ملاحقة جادة من نقادنا يستنير بها الشاعر والقارئ على السواء .

ولا ريب أن كثيراً من المقالات والبحوث الفردية حول الشعر الحديث قد أدت أهدافها من حيث التقييم العاجل والإشارة السريعة . ومع ذلك تبقى مهام كبرى في أعناقنا تجاه هذا الشعر ، لا يمكن استيعابها إلا بواسطة « الكتاب » . ولذين يرددون أن الشعر الحديث لم يستحق بعد أن تخصص من أجله الدراسات الكبيرة ، يخطئون خطأ فادحاً ، لأنهم يغفلون أن الحركة الفنية الجديدة تستحق عناء البحث وشاق الدراسة في أوائل عهدها بالنمو أكثر مما هي بحاجة إلى ذلك حين يشتد عودها وتقف على قدميها .

لهذا السبب يرحب كل منصف بالجهود الفردية الطيبة التي تتخذ موقف المبادرة في هذا الصدد . ولعل كتاب الدكتور إحسان عباس حول شعر البياتي ، وكتاب محيي الدين صبحي حول شعر نزار من بواكير الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر الحديث . ومن هنا أرد أن أؤكد أن الريادة والمبادرة يستحقان كل تقدير وإعجاب ، مهما شاب الجهد من عيوب المحاولات الأولى .

ومن أهم ما صادفني في كتاب الدكتور إحسان عباس^(١) أنه خصص معظم صفحاته لمناقشة الجوانب الفنية الخالصة . وأهمية ذلك عندي أنه وضع يده على أخطر قضايا الشعر الحديث من وجهة نظر المحافظين على الأقل ، كما

(١) « عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث » صدر عن دار بيروت للطباعة والنشر - ١٩٥٥

أنه استطاع أن يبرز أسس العلاقة الجمالية بين موضوعات الشعر «اليسارى» إن جاز التعبير ، وبين عملية البناء الشعري . كذلك ، انتشل المؤلف نفسه بهذا المنهج من السقوط في وهاد التحليل الفكري والاجتماعى والاقتصادى ، الذى لا يقترب قليلا أو كثيراً من أصول النقد الأدبى .

في البداية ناقش الدكتور أهمية «الصورة» في شعر البياتى ففرق بين معناها في هذا الشعر ، ومعناها عند التصويريين . وقال إن الصورة عند البياتى غاية تدل على غيرها ، أما عند التصويريين فهي قاصرة على ذاتها من ناحية ، وعلاقتها ببقية الصور من ناحية أخرى ، ثم مكانها من البناء التصويرى كله من ناحية ثالثة . هذا لا يمنع التقاء الشاعر العراقى مع المدرسة التصويرية في الشعر الغربى من حيث «بعثرة الصورة وبث الخطوط التى تبدو متباعدة في الصورة» ومن حيث التكرار الذى يماثل طبيعة المشهد ، أو المشابه لواقعية الحديث . وكفى كنت أود أن يكون المدخل إلى شعر البياتى شاملا للملامح الشعرية للعصر ، في العالم والمنطقة العربية على السواء ، حتى نستطيع أن نضع أيدينا على الشاعر موضوع البحث من خلال تطور الحركة الشعرية العامة . فالإقتصار على تعريف البياتى أو التمهيد لدروسة بالمقارنة بينه وبين التصويريين لا يتيح لنا الرؤية العميقة لنشأة هذا الشاعر وشعره من الناحية الفنية . فلاشك - مثلاً - أن القضية الأساسية التى يثيرها هذا الشاعر وشعره هي قضية «الأيدولوجية والشعر» . فهي المفتاح الحقيقى لدراسة هذا الاتجاه «اليسارى» في شعرنا الحديث . لا من زاوية يساريته ، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعري . ومن هنا كنت أقصو المدخل تخطيطاً عاماً للاتجاهات الفكرية السائدة على الشعر المعاصر في العالم ، وتأثير هذه الاتجاهات على المثقفين من الشعراء العرب بصورة عامة ، والعراقيين بصورة خاصة ، فالبحث عن همزة الوصل بين أحد هذه التيارات وشعر البياتى بالذات . غير أن المدخل - بهذا التكوين - يصوغ منهجاً مغايراً للمنهج الذى أرادته المؤلف . وادام الدكتور إحسان قد تغير «الصورة» وشكلاتها مدخلا إلى شعر البياتى ، فإنه يحق لنا أن نسأل : لماذا لم يناقش استخدامها- عند الشاعر- من حيث البناء التعبيري ، والبناء الفكري ، وعلاقتها بالصورة في الشعر العربى عموماً ، والشعر

الحديث خصوصاً ؟ إن هذه المجموعة من التساؤلات توضح لنا إجاباتها فيما بعد الأسس المنهجية التي اعتمدها المؤلف في كتابه .

إنه يرى بعلل أن البياتي وإليوت « يلتقيان » في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » ويضعان قاعدة جديدة للانتقاء ، وتعلقان بالتوافه التي يستعمل عليها بقية البشر . والتسجيل الفوتوغرافي لا يلتقط سوى الأجزاء غير المضيئة من الصورة ، خاصة إذا كانت صورة المدينة . كذلك فالاعتباس من مآثورات الآخرين من الأمور التي « يلتقي » عندها البياتي وإليوت « ويختلف » الاثنان بعد ذلك في المحور الشعري ، فهو المحور الديني عند إليوت وهو النقص الاجتماعي عند البياتي . والحق أن تعبير « اللقاء » بين إليوت وأبي شاعر عربي هو ظلم فادح لإليوت ، لأن شعراءنا تأثروا بإليوت ولم يلتقوا به . وفرق بعيد بين اللقاء والتأثر . إن منهج الناقد — مرة أخرى — هو الذي يتسبب في هذا الخطأ . فهو يعتمد على الجزئيات والظواهر المتشابهة دون الكليات والتفاعلات المتبادلة . وإلا فنحن نتساءل : هل عبد الوهاب البياتي هو النموذج للعلاقة بين الشعر العربي الحديث وإليوت ؟ وما هي ظروف « تأثر » شعراءنا الحديث بإليوت ؟ ومن جهة أخرى : هل ثمة علاقة بين نظرية إليوت في الحضارة وتكنيكه الشعري ؟ فإذا كانت هناك وحدة بين الفن والفكر في شعر إليوت ألا يحق لنا أن نتساءل عن جوهر العلاقة بين هذه الوحدة الإليوتية والبياتي . . الشاعر الواقعي ؟ أما كان ينبغي على الناقد أن يحلل هنا أوجه الإفادة التي فاز بها شعراء الواقعية الاشتراكية في أوروبا من الاتجاهات الفنية الأخرى كالسريالية ؟ . لو أضفنا هذه المجموعة من علامات الاستهزام إلى ما سبقها من تساؤلات ، نكون قد خططنا منهجاً بديلاً للمنهج الذي آثره الدكتور إحسان عباس في دراسته لعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث .

هذا المنهج متأثر إلى حد كبير بالنقد العربي القديم بالرغم من استشهاده العديدة بالشعراء الغربيين ومدارس الشعر الغربي . . فهو يعتمد إلى التقاط الجزئيات الصغيرة بدلاً لتحليلها على ضوء الإنتاج العام للشاعر ، أو حركة الشعر الحديث ، بل لنسبها إلى قيم جمالية ثابتة (بمعنى أنها قيم مطلقة غير مستخلصة من البيئة الحضارية للشاعر وتكوينه الذاتي) . . وهو بذلك يكاد يهمل إهمالاً

تماماً القضايا الكبرى التي يثيرها إنتاج شاعر ما . .

عندما يعالج مثلاً ، مسألة الغموض في شعر البياتي يستشهد بقول إليوت إن حضارتنا غابة في التقيد والتنوع ، وهذا التنوع وذلك التقيد في تأثيرهما على مشاعرنا المرفهة لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيماء وأقل اتباعاً للطريق المباشر حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه . هذا الكلام لإليوت ينطبق على شعراء الحضارة الغربية المعقدة تعقيداً يتناسب مع تطورها التكنيكي المذهل . . أما نحن العرب فإنا نعيش في مرحلة متخلفة عن العلم ، مرحلة أقل تعقيداً بكثير عن أوروبا وأمريكا . ومع ذلك فإن المؤلف يطبق - بشكل عفوي - كلمات إليوت على الشعر العربي ، ويفسر غموض البياتي ، وأنا أختلف معه في أن مصدر الشكوى في شعر البياتي هو الغموض (على ضوء التحليل النفسي ورسم الشخصيات بخطوط أبعد من سماتها الخارجية ويتتبع الخفقات والمحات حتى التافهة منها وطبيعة الحلم والجو الغريب . ولا ريب أننا نعيش في شعر البياتي على بعض هذه الصفات ، ولكنها لا تشكل مطلقاً السمات البارزة في هذا الشعر .

الفكر اليساري عند البياتي ينعكس على شعره من كافة الزوايا : من تأثيره أولاً بشعر ناظم حكمت وأراجون ولوركا وبابلونيردا وإيلوار ، ومن تطبيقه لوجهة نظر الواقعية الاشتراكية في الأدب ثانياً ، ومن تفاعله مع شعراء اليسار الماركسي في المنطقة العربية بأحداثها الوطنية ثالثاً . هذه النظرة إلى البياتي تنفي أن يكون الغموض قضية في شعره . لأن الشعر الواقعي هو شعر الوضوح إذا لم يهو في حضيض التقرير المبتذل والمثاقب الصارخ . شعر البياتي ثم السياب وعبد الصبور (في المرحلة الواقعية) شعر واضح لم يسقط في مبادئ التقريرية . لذلك كانت القضية المثارة هي كيف نصوغ شعراً ممتازاً ينبض بواقع شعوبنا ؟ ومن هنا يصلح البياتي لأن يكون نموذجاً للدراسة القضية المطروحة . . لا للدراسة الغموض في الشعر الحديث الذي يصلح له شعراء آخرون كخليل حاوي وأدونيس ثم السياب وعبد الصبور في أحدث مراحل تطورها .

إن المقارنات المستمرة التي أقامها الناقد بين البياتي وشعراء الغرب هي جزء

لا ينفصل عن منهجه القائم على التقاط الظواهر المتشابهة والجزئيات الصغيرة . وقد تسبب هذا المنهج في تشتيت جهد الباحث بين مقارنات لا تستهدف تقييم الشاعر المنقود ، بقدر ما تدل على تأثر المؤلف بالمناهج العربية القديمة في نقد الشعر . حيث لا ينطلق الناقد من ملاحظات المقارنة إلى تحليل مقومات العصر الشعري ، وإنما يظل في دائرة الانبهار باكتشاف وجه للتشابه فحسب . لهذا لم يستدل الدكتور عباس من موضوع « العودة » الذي يلح على شعر البياتي إلا أنه قريب الشبه من شخصية « الجواب » التي عرفها شعر أودن . وفي ذلك يقول إن أودن يرى في حياة أمته ومن أشعارها وأساطيرها مأثوراً عربياً يجب إليه موضوع التجواب والرحلة . فما الذي يغري البياتي بهذا الموضوع ؟ يجب بأنه الحنين إلى القرية يصور مدى تعلقه بالعودة ، وأن نظريته الفلسفية القائمة على معنى الانقلاط المؤقت من قبضة الحياة الزهية . تدع البياتي يؤمن أن التجواب خير محقق للعودة . الجواب عند البياتي رمز الإنسان الضائع الذي اضمحل وجوده الصحيح في الحضارة الحديثة . وهكذا ينضم البياتي - في عرف الناقد - إلى قافلة الوجوديين . وهي نتيجة أبعد ما تكون عن الصواب تورط فيها الباحث لأن المقارنات التي عقدها بين الشاعر ومدارس الشعر الغربي لم تستهدف شيئاً . ولو أنه نجش عن الإحاطة بظروف الشاعر الذي قضى شبابه في المنفى ، لا استطاع أن يضع يده على معنى شخصية « العائد » أو موضوع « العودة » عند البياتي . وهو موضوع سياسي صرف لا علاقة له بمغامرات الإنسان الضائع مع القدر أو الوجود . وبالتالي فإن البياتي ما يزال هو الشاعر الواقعي المنحاز إلى قضية سياسية ، تمكن بقوة تكتيكية الشعري أن يرتفع بها من المستوى الفكري العام إلى المستوى الشعري الخاص .

ولقد تنبه الدكتور إحسان إلى أيديولوجية الشاعر في الفصل المعنون « سيزيف ويريويثيوس » عندما قال : « وجميل من البياتي أن يتجه بإنسانية تشبث بالقوة نحو الإنسان ، وأن يهتز قلبه لآسئ أبناء الأرض ، سواء أكانت دوافعه في ذلك منسكبة على نفسه أم منبثقة منها ، فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعي لغزير الشهرة أو نزولاً على ضغط تلك الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب » . هذه كلمات تلمس قضية الأيديولوجية عند الشاعر لمساً سريعاً إذا لم نقل مساً هيناً . بينما هي قضية القضايا في المرحلة الراهنة التي اختلت فيها معايير النقد الأدبي ، فأصبحت

المسألة السياسية أو الاجتماعية هي مفتاح بعض التيارات النقدية في بلادنا ، للتعرف على قيمة هذا الشاعر أو ذاك . ولا كانت دراسة الدكتور عباس — في معظمها — دراسة فنية ، فقد نحاشى بالفعل التصادم مع التيار السياسي الذي يمثلها الشاعر . غير أنه تجاهل في نفس اللحظة أن الدراسة الفنية من حقها أن تناقش : كيف صاغ الشاعر وجهة نظره الفكرية شعراً . وهو الأمر الذي تلافاه المنهج التجريبي للناقد منذ البداية . حتى إذا اضطر إلى تفسير استخدام الشاعر لسيزيف وبروميثيوس في شعره قال إن بروميثيوس الذي ضاعت جهوده وأخفقت تضحيته ، لا الذي ثار وحطم القيود ، هو الذي يستأثر باهتمام البياتي . أى أن الشاعر اختار الإيمان بالإخفاق في حياة الإنسان المعاصر . . لماذا ؟ لتأثره — وبعاً — بلمحات من النظرة الوجودية . وهنا يبدو الناقد منطقياً مع نفسه ، إذ سبق له أن أدرج الشاعر في قائمة الوجوديين . ولكن هذا التفسير يخفق تماماً إذا عدنا بالبياتي إلى اتجاهه السياسي ونظرته إلى أحداث وطنه الجارية حينذاك (عام ١٩٥٥) . فالجواب عنده هو « المنى » خارج بلاده التي طغت على سمائها سحب سوداء . واستخدامه لبروميثيوس لا يدل على إخفاق الإنسان المعاصر بشكل مجرد ، وإنما هو يشير إلى حالة الإنسان العربي عامة والإنسان العراقي خاصة . هذا هو المنطق « السياسي » عند الشاعر في استخدام الأسطورة ، وهو منطق يرتبط أوثق الارتباط بالمرحلة الحضارية التي كان يعيشها آنذاك . وإلا فكيف نفسر هذه الأبيات :

عبثاً نحاول — أيها الموتى — الفرار

من غلب الوحش العنيد

الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد

سيزيف يبعث من جديد من جديد

في صورة المنفى الشريد

ولست أعتقد أن هناك شعراً يتسم بالوضوح أكثر من هذا الشعر، إلا إذا تدهور نهائياً إلى هوة التقرير والهتاف . فالوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة . إن الشاعر يوءى إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى النفي والتشريد والموت ، بينما الوحش العنيد ما يزال يتربع على عرش السلطة

في ذلك الوطن المذهب . إن الباحث يصدق إلى حد كبير حين يقول بأن شخصية سيزيف أقرب إلى تمثيل واقعنا المرير من بروميثيوس ، لأن الأول يحسد العذاب القهري ، بينما الآخر يمثل التضحية الاختيارية . ولكنه — مع هذا الصديق — لا يحاول استخلاص الموقف الأيديولوجي للشاعر في تطوره ، أو يربط بين هذا الموقف والبناء الشعري . حينذاك كنا نستطيع أن نبحت : لماذا لم يستخدم البياتي أساطير الشرق الأدنى في بناءه الشعري ؟ كما كنا نستطيع أن نتساءل : لماذا لم يعقد الناقد مقارنة بين البياتي وبقية أبناء جيله من حيث المنهج الفني في استخدام الأسطورة ؟ إلا أن الباحث كان يقطع دوماً علينا الطريق في غمرة اهتمامه المفرط بالجرثيمات الصغيرة ، فيكتفي بأن يرجع بكلمة « الموتى » التي تكررت في شعر البياتي إلى العديد من أدبائنا وصفحات تراثنا حين خلعت لفظة الموت على الأحياء المقهورين :

والأصدقاء المبتون من المصانع والحقول

كمياه نهر هائج يتدفقون

ويهتفون :

بموت سفاكي الدماء

وسقوط صنائع الظلام

ومن العريب حقاً أن يصير الناقد على تأثر الشاعر — من خلال هذه الأبيات — بالفكر الوجودي . وأعتقد مخلصاً أن المؤلف كان يعاني الكثير في محاولة المخلص من تقييم العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث . فالمعروف أن نمة علاقة قوية بين المد الاشتراكي في المنطقة العربية ونشأة هذا الشعر . حتى إن بعضاً من المحافظين في حياتنا الأدبية يتوسلون بهذه العلاقة إلى اتهام الشعراء الجدد بالقرمزة وما إليها . . . لجرد أن يتشوه موقف هؤلاء الشعراء أمام السلطات . كان لزاماً إذن على باحث في مقدرة الدكتور إحسان عباس أن يتناول هذه القضية بالتحليل التاريخي والفني العميق . فلا شك أن الحرآة على استخدام لغة الحديث في الشعر بهذا الهم الذي لاحظناه على إنتاج الشعراء الجدد ، يتصل بكثير من الأواصر ، بانتهاء بعض الشعراء إلى الحركات الشعبية . ولا أود الاستشهاد بموضوعات القصائد ،

لأن اللغة أداة فنية في التعبير ، ويعني هنا التأثير الفني للمد الاشتراكي على الشعر الحديث . في هذه النقطة اكتفى الناقد بأن يعقد مقارنة بين البياني واليوت ١ ١

• • •

إن تحليل العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث ، كاد أن يؤدي بالمؤلف إلى التوسع في فصل « يقظة الضمير » الذي عرض فيه لاهتمام الشاعر المرقط بالقضايا العامة . وينطلق فيه من أن خروج الفنان من أضيق دائرة ذاتية إلى أرحب المشكلات العامة كان سبباً في تعلمه فنياً . وهي فكرة استغربت كثيراً أن يتبنّاها أحد النقاد المعنيين بالمشكلات الجمالية الخالصة . ذلك أنها إحدى الأفكار السائدة على نقاد التيار الواقعي في بلادنا . وهي فكرة مخطئة تقوم على أساس أن المضمون الإنساني الممتاز هو الذي يخلق الشكل الفني الممتاز . وإذا تجاوزنا التقسيم المتعسف للفن إلى شكل ومضمون ، فإننا يجب أن نتوقف عند ظاهرة « الدوائر » هذه . فالقول بأن هموم الفرد الذاتية تشكل دائرة ضيقة ، وأن القضايا العامة للشعوب تشكل دائرة واسعة ، هو قول بعيد عن أن يكون قدراً للشعر . أما ما يحق لنا أن نطالب به الشاعر فهو اتساع دائرة رؤيته الخاصة إلى نفسه والعالم . وسواء تكلم بعدئذ عن همومه الشخصية أو قضايا الإنسانية ، فإن اتساع رؤياه إلى هذه أو تلك هو الذي سيقم طاقته الشعرية . واتساع الرؤية هنا لا يقتصر على الوعي الاجتماعي أو السياسي أو الفلسفي أو الجمالي أو النفسي . إنه يشتمل على هذه العناصر جميعها في مركب واحد . فإذا وصلنا ظاهرة ما تقول بأن هذا الشاعر أو ذاك ، قد تحلى عن مشكلاته الذاتية ، وبدأ اهتمامه بالمشكلات العامة ، وأن هذا التطور في الموضوع قد رافقه تطور في الصياغة . . يجب ألا نسارع بالقول إن تغير الموضوع تسبب في تطوير الصياغة . يجب ألا نخدعنا هذه المعادلة السهلة ، لأنها مخطئة من الأساس . فالموضوع ليس هو المضمون ، إنه مجرد « هيكل عظمي » ، والمضمون ليس هو القيمة السياسية أو الفكرة الاجتماعية أو الومضة الفلسفية . لأن هذه جميعها تتفاعل مع التكوين الذاتي للفنان ، مع ظروفه النفسية وثقافته الفنية وبيئته الحضرية ، تشترك هذه العناصر كلها في بناء العمل الفني ككل ، فلا نستطيع أن نشطره إلى نصفين ونقول : هذا هو الشكل وذاك هو المضمون .

كما لا نستطيع أن نقول : هذه قضية شخصية ، وتلك قضية عامة . . لأن أية قضية في حياة الشاعر - العامة أو الخاصة - تتحول في بوتقة الانصهار والتفاعل بين العناصر العديدة المكونة للعمل الفني ، إلى قضية شخصية . وإذا لم تتحول القضية العامة - بالذات - إلى قضية شخصية (إلى قضية شعرية بمعنى أدق) فإن البناء الشعري ينحطم من أساسه ، ويصبح مجموعة من الأتفاض (هتافات وتقارير وأخبار) . . لهذا كله كانت الفكرة القائلة بأن تطور الشاعر الفني هو نتيجة تطور في الموضوع فكرة ميكانيكية ساذجة تقود إلى جملة أخطاء لا نهائية . وأعود إلى أننا إذا رصدنا هذه الظاهرة : التوازي بين امتياز الموضوع وامتياز التعبير (والتقسيم هنا مجازي للغاية) فإننا ينبغي ألا نستخلص أية عمليات حسابية أو معادلات لحساب أية قضية عامة ، بل نسارع إلى القول بأن هذا الفنان قد تطور فحسب . وإن شئنا التفصيل قلنا : لقد تطور فنياً لا قوميّاً أو سياسياً أو اجتماعياً . . . إلح .

والبياني قد تطور من القالب الكلاسي إلى الشكل الحديث ، ومع ذلك فلم يفضياه العامة هي هي ، بل إن موضوعات قصائده تتشابه تشابهاً كبيراً . ومع ذلك لا نستخلص من كتاب الدكتور إحسان معنى التطور في شعر البياني : لماذا تناسب الشكل الحديث مع حياتنا الحديثة ؟ وبلغة العلم التجريبي : هل هناك جديد في شعر البياني لم يستطع القالب الكلاسي أن يصوغه ؟ فإذا أتينا بقصيدتين لهذا الشاعر إحداهما كلاسيّة والأخرى حديثة . ويشتركان في موضوع واحد (ولا أقول مضمون واحد) . . فما هي الفروق بينهما ؟ أليست هذه الفروق هي التي تحدّد معنى الحداثة في الشعر الحديث ؟ إن هذه النتائج لم يصل إليها منهج المؤلف الذي يعتمد على التجزيء ، فلم يوضح لنا خريطة الشعر العربي الحديث ، وخطوط الشعر العراقي الحديث وموقع البياني من جيله وعصره . . وهذه كلها قضايا وكليات تستلزم التقصي العام والشمول . وهذا ما لم يأت به هذا الكتاب القيم .

* * *

لقد حاول محيي الدين صبحي في كتابه عن نزار^(١) أن يأتى شيئاً من هذا

(١) « نزار قباني شاعراً وإنساناً » - صدر من دار الآداب - بيروت - ١٩٦٤

القبيل . ونزار قباني في شعره يثير عديداً من القضايا والمشكلات : اللغة ، المرأة البرجوازية ، تطور البناء الشعري من الكلاسيكية إلى القالب الحديث ، مشكلة الحدائث في الشعر ، معنى التطور عند الشاعر ، علاقة نزار بالمجتمع العربي من جهة ، والشعر العربي من جهة أخرى . محي الدين صبحي لا يزعم أنه قام بدراسة هذه القضايا والمشكلات . لأن منهجه في التعبير النقدي هو الشرح العام والانطباعات الشخصية . ولا بد لنا من أن نفرق بين الشرح والتحليل من ناحية ، وبين الانطباعات والمنهج التأثري من ناحية أخرى . فالشرح أحد عناصر العملية النقدية التحليلية المفسرة للعمل الأدبي . ولكنه بمعزل عن بقية العناصر لا يصلح منهجاً في النقد . ذلك أنه ينحصر في عموميات بلاغية أو اجتماعية لا يتجاوزها إلى جوهر الفن المركب وهزات الوصل بينه وبين العالم الخارجي ، هذا هو الفرق بين الشرح والتشريح : الأول تعميم وتسطيح ، والآخر تفصيل وتعمق ونفاذ . الانطباعات أيضاً هي الأحاسيس العفوية السريعة فور قراءة العمل الأدبي ، والمنهج التأثري هو رحلة الناقد الذاتية بين أغوار العمل وتلايفه المعقدة .

محيي الدين صبحي حاول في ملخل الكتاب أن يمهد لدراسة نزار بتخطيط عام للظروف الحضارية التي عاقت سوريا منذ عشرين عاماً ، وأنبت بدورها هذا الشاعر . وهو منهج ممتاز لو أن المؤلف تابع به — في صبر وأناة — إنتاج شاعره . إنه لم يهجر المنهج تماماً في بقية صفحات الكتاب . فكثيراً ما قارن بين المجتمع المغلق والشاعر المتحرز ، وأوضح مراراً أن المرأة كانت عود الثقاب الذي أشعل في وجدان الشاعر التناقض بينه وبين المجتمع ، التناقض الذي مزقه جراحاً بعد جراح . غير أن المنهج السائد على الكتاب هو الشرح القاصر على علاقة الشاعر بموضوعات قصائده ، وعلاقة هذه الموضوعات بمحور شعره . كذلك كانت الانطباعات والأحاسيس العفوية تصوغ في كثير من الأحيان عملاً إنشائياً موازياً للعمل الفني المنقود . مما جعل الكتاب يبدو وكأنه « تحية » من الدارس إلى شاعره . إلا أن هذا لم يمنع مطلقاً من أن نحصل على كثير من النظرات الموفقة إلى شعر نزار .

والملاحظة الأولى على الكتاب هي التقسيم الذي أثره المؤلف لمراحل تطور الشاعر ، فجعل من علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطور . ومن ثم كانت المرحلة

الأولى هي « اكتشاف المرأة » والمرحلة الثانية هي « عبادة الجمال » والمرحلة الثالثة هي « صداقة الجمال » والمرحلة الرابعة هي « الدمية المحطمة » كذلك جعل من كل ديوان في ترتيبه الزمى ممثلاً لإحدى المراحل ، من « طفولة نهد » إلى « سامبا » و«أنت لي» إلى « قصائد من نزار قباني » وهكذا .

هذا التقسيم يعكس المنهج الذي سار عليه المؤلف في تقييم شاعره ، فهو لم يكذب يغادر المدخل حيث صور لنا الحال الاجتماعية والأدبية التي كانت عليها سوريا قبل عام ١٩٤٤ حتى أقبل على دواوين الشاعر فاحصاً منتقياً عن الأسباب التي دفعت الشباب لأن يستقبله « كمخلص لهم من عذاب أفكارهم » . . فهو عندما يقول :

نأى . . هنا وكرك في أضلعي
من لي سوى أنت بعمرى الشقى
نأى . . فتغرى الأحمر العصفورى
في ثغرك النارى . . لم يزلنى
نأى . . فهذا الناهد الخملى
لم يعصر العطر . . ولم يدلىنى
كأتما نهدك . . يا فتنتى . . .
نافورة من ياسمين نقى
نأى . . لقد أتعبتني في الهوى
بالبت أنى فيك لم ألتقى

ولست أدري ماذا يمكن أن يكون في هذه الآيات من دعوة إلى التحرر التي استجاب إليها الشباب كمخلص من عذاب أفكارهم ؟ كذلك فإن التجديد فيها لا يكاد يذكر . فهذه الأتغام والمعاني قد وجدت قبل نزار بكثير . الباحث يقول إن المرأة عند الشاعر في ذلك الوقت كانت حسداً فقط . ولكنه استطاع بعد ذلك أن يتعلم من الانفعال الشهوى حين أصبحت المرأة تبريراً لوجوده « وهو يتبناها كحل وهروب يمكن أن تبنى عليهما في حياته » أى أنه جعل منها سبيلاً

وجهاً من أسباب الحياة :
وأنت بفكرى . . انطلاق

وخصب
وإنك قوة خلقى الجديد
فنحن نحقق أسمى وجود
ونحن نعيش . . لأننا
نحب

إذن ، فقد تمكن الشاعر - كما يقول محي الدين صبحي - من إيجاد مفهوم يوحد بين الحب والجنس ، شعاره « أنا أحب فأنا إذن أعيش » . والحق أن هذا المنهج في تتبع صورة المرأة والجنس عند نزار من ناحية ، وتبع دواوينه في ترتيبها الزمني من ناحية أخرى ، هو منهج ييسر الخطأ ويخدع الباحث . فكم من قصائد حديثة لتزار تؤكد أن المرأة عنده جسد فحش ، وكم من قصائد قديمة تؤكد أنها فكرة جمالية أو اجتماعية . . وهكذا يتوطد هذا المنهج في التعميم . كذلك فالاعتصار على ديوان أو اثنين في تمثيل مرحلة بعينها يشكل خديعة كبرى . . لأن الديوان الواحد قد يتضمن أكثر من مرحلة ، وربما كانت دواوين الشاعر كلها تمثل مرحلة واحدة . ومن هنا تصل الخديعة بالشاعر إلى الإطلاق في الحكم .

إن معنى تطور الشاعر لا ينبثق - كما قلت عن البياتي - من موضوعات شعره ، وإنما من اتساع رؤيته أو ضيقها . فلا يجوز لنا أن نعتبر انتقال الشاعر من التعبير عن جسد الأنثى إلى التعبير عن تكوينها الجمالي تطوراً (وأضيف أن هذا التصور لشعر نزار غير صحيح . ففي أي ديوان له سوف نكتشف أنه ينظر إلى المرأة من زوايا عديدة) .. لهذا لا تصلح المرأة أو غيرها من الموضوعات أن تكون محوراً للتطور . إنها « خامة » فنية فقط . وأنا لست أعتمد أن نزار قد تطور بالمعنى العميق المستول للكلمة . . فهو حين يغنى لبور سعيد وينشد للجزائر يهبط كثيراً عن مستواه الفني . وهو عندما يتناول قضية اجتماعية في قصيدته الشهيرة « خبز وحشيش وقمر » إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها إلى مستوى أفضل من مستواه العادي . لا شك أن كل كائن حي يتطور ، غير أن تطور الفنان يعني

شيئاً آخر . يعنى ببساطة تغيراً كيفياً ، فى رؤياه للعالم . إن نزار قباني لم يصل إلى مرتبة « الرؤيا » فى الشعر . فنحن لا نستشف من تعويمه حول المرأة أنه يتخذ منها ركيزة فنية لمناقشة قضايا أكبر . أخشى أن يصدق عليه قول محي الدين صبحى من أنه « مراهق يتخذ من الجمال الأنثوى مثلاً أعلى يعبده ويقدسه ويلهو به كطفل عابث » أو أن شعره « فسفساء بيزنطية صافية الألوان » . . إن نزار قباني الذى غنى للمرأة مئات القصائد لم يتجاوز قط السطح الخارجى لمشكلاتها ، لم يتجاوز « الحلمة والفتتان ، والعيون والقميص . . إلخ » كأى شاعر صغير فى مجتمع متخلف . وربما كانت الأهمية الوحيدة لنزار - التى لم يناقشها المؤلف مطلقاً - هى تطويع التعبير الشعرى لمستوى جزئيات حياتنا اليومية .

الضياح والتمرد والموت وغيرها من الملامح التى يمكن استخلاصها من شعر نزار لا تجسد سوى أحاسيس سطحية لإزاء غياب المرأة ، لاتجاه عبثية الوجود . إلا أن محي الدين صبحى يجهد نفسه لإجهاداً شديداً فى التقاط أمثال هذه الكلمات للاستشهاد بها فى تأكيد خصوبة نزار . . بينما هى لا تتجاوز عتبات الحسرة على ضياع امرأة أو التمرد على حب فاشل ، أو تمنى الموت إذا دام الفشل . أى أنه لم يحدث أبداً أن تعمق نزار فى مظاهر أية مشكلة ميتافيزيقية يمكن أن تعطى شعره أبعاداً جديدة هى خلاصة الضياح والموت والتمرد . لهذا كان يجدر بالباحث أن يوجه عنايته إلى أهم القضايا فى شعر نزار - إذا لم تكن القضية الوحيدة - وهى مشكلة اللغة فى الشعر . فقد كان هذا الشاعر رائداً بحق فى استخدام لغة الحديث اليومى فى الشعر . عندما يقول - مثلاً - :

وبعثت بالخدام يدفعنى

فى وحشة الذرب

يا من زرعت العار فى قلبي

ويقول لى :

« مولاي ليس هنا »

مولاه ألف هنا

لكنه جنبنا

لا تأكد أننى حبلى

نرصد إمكانيات الحديث البيوي في الشعر هكذا : في اختيار اللفظة «كالخدام» .
والتعبير مثل «زرعت العار» و«ألف هنا» ولهجة الحديث «ويقول لي : مولاى
ليس هنا» . . حتى إذا تطرف نزار في استخدام لغة الحديث بدأ يتدهور :

شئون صغيرة

تمر بها دون التفات

تساوى لدى حياتي

جميع حياتي

حوادث قد لا تثير اهتمامك

هنا نحلى الشاعر عن اختيار اللفظة والتعبير وجو البناء الموسيقى ، فقد استولت
عليه حرارة الحديث دون أن يلتفت إلى الطبيعة الخاصة بالشعر . . تماماً كما تدهور
شعراء اليسار من محاولة الوصول - بالشعر - إلى رجل الشارع ، حتى أصبح بعض
شعرهم لا يرتفع عن مستوى هذا الرجل . هذه قضية أخرى يثيرها نزار : كيف
ينزلق الشاعر إلى التقرير والعتاف وهو لا يعالج موضوعاً سياسياً أو مشكلة اجتماعية ؟
في العديد من قصائد نزار نلاحظ صراخاً غريباً على الشعر . . فما هو السبب ،
والحب والمرأة والجنس موضوعات تبعد بالشعر غالباً عن مهوى التقريرية المبتذلة ؟
أعود إلى رؤية الشاعر التي لم تتطور قط إلى رؤيا . . فهي تتلمس الواقع المرئي
المباشر ، البسيط والعادى والمألوف ، ولا تحاول أن تنفذ من مسام الجزء إلى أعماق
الكل ، من خداع المظهر إلى الجوهر المركب . والقضية بالنسبة لنزار - وفي هذه
الحدود - تختلف عنها بالنسبة لشعراء اليسار حيث لا يقومون بتحويل القضية
العامة إلى قضية شخصية .

بدلاً من أن يناقش المؤلف هذه المشكلات راح يطلق الأحكام جزافاً
فيقول :

« إن تمرده في هذه الأبيات واضح ، وقصيدته هذه من أكثر قصائده في
الديوان واقعية وإنسانية ، ولا نكاد نرى في شعرنا الحديث ما يضاهيها من قصائد
فنية تتضمن تحليلاً واقعياً لوضع المؤسسات وحياتهم » وأتساءل : أين السباب
إذن في « الموس العمياء » ؟ أو يقول : « بل لعله أول فنان عربي أبرز لقارته

مأساة الإنسان في حياته لما يشتهي » ، أو يقول : « إن قصيدة رسائل لم تكتب لها مجموعة اعترافات لم يسطر كاتب بالعربية سطوراً في مثل حرارة الصدق الفني المتغلغل بين كلماتها » .

ويقول : « .. أما الحركة فما أظن أن العربية عرفت صوراً حركية بعمق الصورة التي قدمها في (سامبا) وشذتها وتوازنها » إلى بقية هذه المطلقات التي غرق فيها مغفلاً للكثير من المشكلات التي كان يعرض لها بسرعة ويهرب من تحليلها . فما يلاحظ من نرجسية في شعر نزار مرجعه أن المرأة أصبحت ضرورة بالنسبة له ، وما يلاحظ من تشابه بين معنى المرأة عند إلياس أبو شبكة ومعناها عند نزار ينفيه الباحث بقوله إن المرأة عند أبي شبكة خطيئة ، أما عند نزار فهي « لذة تجلب السرور والسعادة والمرح » (أين التناقض إذن ؟) وما يلاحظ من تأثير نزار بالشاعر الفرنسي بول جيرالدى الذي يعترف به الباحث قائلاً : « إن الشاعر فقد كثيراً من عفويته نتيجة لتأثره خطي غيره ، حتى إننا نشعر بأن الشاعر احترف نظم الشعر وتكلف » دون أن يحاول تبين أوجه هذا التأثير ، ونتائجه في التطبيق . كما لم يوضح علاقة نزار بشعر المهجر . ولم يدرس : لماذا ترك الشاعر القلوب الكلاسية واتجه إلى الشعر الحديث ؟ واكتفى في هذا الصدد بكلمات عامة « لأن الشكل القديم لا يتلاءم والتجارب الجديدة وما تحتاج إليه من لغة وإيقاعات تلائمها » . إن هذا التفسير لم يعد قادراً على حماية الشعر الجديد . والدراسات الشاملة لإنتاج أحد الشعراء الجدد ينبغي أن تخصص في دراسة هذه النقطة تخصصاً حاداً .

فقد تختلف الدوايق من شاعر إلى آخر ، ومع ذلك تظل رابطة قوية بينهم جميعاً هي التي أدت إلى إيجاد الشكل الحديث وبقائه ونموه (هنا يجب أن نتجاهل تماماً ما يقال من أن شاعرة ما قد خلقت هذا الشكل) .

بقى أن نسجل على كتاب محبي الدين صبحي ميله الشديد إلى التعبير الإنشائي الذي لا يحل مطلقاً مكان التعبير النقدي كوصفه لإحدى القصائد بأنها « غناء حلوي يشبه انطلاق الموال في المروج » أو « فالقصيدة كلها فيلم ملون . . » . شريط دافق يغمر القارئ بالنغم والصورة » « والموسيقى الخارجية للأبيات عذبة » . وهكذا مما يدرج الكتاب في عداد الحواطر والانطباعات والشروح السريعة .

وإذا كنت قد حرصت على تسجيل بعض الملاحظات على هذين الكتابين القيمين ، فلأن حركة الشعر الحديث في بلادنا بأمر الحاجة إلى حركة نقدية جادة تتابع قضايا هذا الشعر ، وربما كانت المآخذ التي رأيها في الكتابين من هفوات المحاولات الأولى في هذا المضمار . غير أن هذا لا ينبغي أننا لم نصل بعد في دراستنا للشعر الحديث إلى مستوى دراسة العقد لا بن الروي من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . وهذه الظاهرة تلقى أكبر العيب على أكتاف تقادنا جميعاً - من أبناء الجيل الحالي والأجيال السابقة على السواء - حتى نتمكن في وقت قريب من أن نخطط بوضوح لحركات التجديد في الشعر العربي .

الفصل السادس

أيديولوجية الشعر الحديث

لم يكن غريباً قط أن أقرأ لسارتر دفاعاً مطولاً عن قضية الالتزام في الأدب والفن ، فهي القضية التي حشد لها فكره منذ زمن طويل . وبالرغم من أن هذه القضية بالذات لا تتميز عند سارتر بوضوح كاف ، فإنه استثنى « الشعر » من قيودها قائلاً إنه « قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالتأثير يحلو عواطفه حين يعرضها ، أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه في شعره — ينقطع عهده بمعرقها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها وفقدت خلالها وألبستها أثواباً مجازية فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبسها »^(١) .

قلت إن قضية الالتزام نفسها عند سارتر لا تتمتع بدرجة عالية من الوضوح ، وأضيف أن انعدام هذا الوضوح هو الذي وضع « الشعر » في مأزق الاستثناء من القاعدة الالتزامية . فالالتزام بمعناه الأيديولوجي هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية . وهذا يعني أن الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة في المجتمع . وسارتر حين ينادى بالالتزام يدع الفرصة لخصومه الرجعيين لكي يصفوه بالاحمرار . . بينما هو لا ينطلق في تفكيره الالتزام من نظرية اجتماعية واضحة . ولذلك يحىء حديثه عن الالتزام قريباً من أحاديث الخياليين القداى عن الاشتراكية . ولذلك أيضاً يحىء حديثه عن استثناء الشعر من الالتزام قريباً من ألغاز التسلية . فالشعر يختلف قطعاً عن الرسم والموسيقى ، ولكنه لا يختلف اختلافاً مشابهاً عن

(١) ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الأنجلو — « ما الأدب ؟ » .

بقية فنون الكتابة . فالكلمة - مهما تعددت صورها التركيبية - هي القاسم المشترك بين جميع فنون الأدب . وبالتالي فإننا إذا أخذنا بالالتزام في الأدب، فإن استثناء الشعر يصبح أمراً قريباً حقاً .

على أنه يبدو لي أن علاقة الشعر بأية أيديولوجية تختلف قليلاً عن علاقة النثر بهذه الأيديولوجية . ذلك أن طبيعة الشعر تصوغ شكل هذه العلاقة بطريقة تسمح للشعر أن يظل شعراً مهما كان ارتباطه - أو التزامه - بأيديولوجية ما .

لذلك أقدم في هذا الفصل ثلاث مجموعات شعرية توضح لنا مفهوم كل شاعر من الشعراء الثلاثة عن الأيديولوجية والشعر . ومن المفيد أن أذكر تحويلاً هاماً حدث لمفهوم جان بول سارتر في الشعر والالتزام في دراسة له تحت عنوان « أورفيوس الأسود » عاد يقرر بأن الشاعر - كالثائر سواء - عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان .

غير أنني هنا لا أناقش قضية الالتزام في الأدب عموماً، ذلك أن وجهة نظري في هذه القضية تختلف عن وجهة نظر سارتر اختلافاً جوهرياً من الأساس . ولكني ذكرت هذا التحول الذي حدث لرأيه في الشعر على وجه الخصوص حتى يستتير بهذا التحول من يتخذون آراء سارتر حجة للدفاع عما يسمونه باستقلال الشعر عن قضايا الإنسان .

* * *

القضية في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها في النثر . فلنأخذ نغى بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلقة في عالم الالتزام حيث تتحول القصبدة إلى عقيدة، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان . إننا لا نطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته « وجهة النظر » التي تفيد الثبات والاستقرار والتغلب والمحدودية ، فالشاعر أغنى الملكات الفنية بالحرية . ولذلك هو بعيد تماماً عن قيود الالتزام والالتزام . ولكن على نحو آخر غير الذي قال به سارتر ، على نحو قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصية .

القضية الشخصية في حياة الشاعر ليست تعبيراً تقليدياً جديداً . وإن كان هذا التعبير لا يزال يستوجب من قائله قدراً من الحرص والحذر . فالمشكلات

الجزئية الصغيرة في حياتنا اليومية ليست هي «القضية» في حياة الشعر . القضية الشعرية بحق هي همزة الوصل اليتيمة بين وجدان الشاعر وعلمه ، هي ذلك الشيء الفذ الذي لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلا في الشعر .

• • •

حسن عباس صبحي ^(١) شاعر بلا قضية : كيف ؟ ولماذا ؟ إنه يتحدث كثيراً عن بورسعيد والجزائر ، وبالتالي عن الحرية والاستعمار . . . أليست هذه قضية سياسية ؟ نعم ! أكثر من ذلك إنه يتحدث مراراً عن ليلى الصيف والرفقة الصامتة والشجرة المهجورة ، وبالتالي عن عواطفنا المختالة في مجتمعنا المتخلف . أليست هذه قضية اجتماعية ؟ نعم ، نعم . . . ولكن الشاعر لا يحيل هذه القضايا من مستواها العام ، المستوى السياسي والعاطفي والاجتماعي إلى مستواها الخاص ، للمستوى الشعري . . . وبذلك تفقد صفتها الأساسية في كونها قضايا هذا الفنان بالذات ، وتفقد معلما ، باعتبارها قضايا هذا الشاعر الفرد .

هل معنى ذلك أن الفنان « معزول » عن المجتمع والسياسة والعواطف ؟ هل معناه أن الشاعر في واد ، والحياة في واد آخر ؟ بالعكس ، إن معناه — حين نقرأ شعراً بلا قضية — إنه لا يوجد سوى المجتمع والحياة اليومية ووجهات النظر ولا يوجد الفنان . . . لأن « الرسالة » الكبرى للشعر والفن عموماً ، هي أن يتحول بهذه القضايا العامة ، الخارجية المجردة ، إلى قضايا شخصية جوانية مجسدة . وفي هذه النقطة بالتحديد يكمن السر في أن شاعراً كناظم حكمت استطاع أن يعبر عن مأساة بورسعيد تعبيراً « فريداً » في الوقت الذي لم يرتفع شاعر عربي واحد إلى مستوى هذه المأساة ! ! لم يكن ناظم في هذه القضية وأمثالها واقعياً اشتراكياً يسارياً . . . فحسب ، وإنما كان شاعراً له قضية لم يكتبها من وضعيته السياسية أو نظريته الاجتماعية فقط بل مارسها أيضاً من خلال وجوده الفني الخاص ، وجوده الذاتي المتفرد .

وتستوى بعد ذلك عندي ، نوعية القضية لدى الشاعر إذا كانت صلياً عميقاً للمأساة العنصرية في جنوب أفريقيا ، أو مأساة الموس العاشقة لإنسان واحد ،

(١) شاعر سوداني له مجموعة شعرية عنوانها « طائر الليل » .

وتقنم جسدها كل ليلة للجميع . . المهم أن تتحول هذه القضية أو تلك من مستواها العام الشديد العمومية إلى المستوى الخاص الشديد الخصوصية . بل تتحول من كونها ليست قضية على الإطلاق — قبل أن تمسها يد الفنان — إلى قضية خطيرة ، في حياة الشاعر . والغريب ، أن تأثيرها في « الآخرين » يصبح أكثر عمقاً وفعالية ، كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرد في العمل الفني .

ولقد بحثت عن قضية حسن عباس صبحي ، فلم أجدها . . بصراحة بحثت عن الشعر فلم أجده . لماذا — إذن — أتصلدى بالقد لهذه المجموعة ؟ لأننا مطالبون في هذه المرحلة الهامة من مراحل تطورها بأن نعلن في شجاعة وبما يبيناً واضحاً للخريطة الفنية في المجتمع العربي . إن حال الشعر السوداني ليست أسوأ من حاله في القاهرة . والأمم مختلف في لبنان والعراق . فكان لزاماً أن تقدم الحثيات قبل أن تصدر الحكم .

حسن ، شاب وطني مكافح . قدم استقالته إلى مدير الإذاعة البريطانية فور وقوع العدوان الثلاثي على مصر . ثم فقد بصره قبل أن يتجاوز أعتاب لندن . واسترد بصيصاً من نور عينيه بعد ذلك ، وعاد إلى القاهرة ليواصل دراساته العليا وكفاحه الثقافي . كل هذا يدعنا ننحنى للقيم الإنسانية العميقة الدلالة التي يتكون منها هذا المواطن العربي النبيل . وهي نفسها التي تدعنا نقف في وجهه متسائلين : أين هذه التجارب الحية في شعرك ؟ وسيقول لنا : اقرعوا قصائدي « بور سعيد » و « لحن العودة » و « أحلام السراب » و « موتى بلا قبور » . وسنقول له إن عم جابر في قصيدة بور سعيد محاكاة ساذجة للطفل منصور في قصيدة ناظم حكمت . الطفل عند الشاعر التركي هو بؤرة الإشعاع الذي يضيء لنا جوانب القضية في القصيدة . أما الصياد في قصيدة الشاعر السوداني فهو يغازل السمك وينشد الموالم في تمجيد أرض الشهداء ، وهو خيال صحنى ناجح يكتب ريبورتاجاً لا علاقة له بباطن المسألة ، بمجهر القضية :

النيل ما زال يسير

ويحضن الأغاني بحبه الوفير

ويبعث الحياة

وعم جابر الصياد
 يغازل السمك
 ويطرح الشبك
 وينشر إبتسامة
 عريضة مثيرة
 بوجهه المجعد
 ويشرب الدخان
 وينشد الموال
 بصوته الوقور
 يمجّد الأبطال
 بأرض بور سعيد

وعلى هذا النسق تمضى بقية الأبيات ، ولست أود أن أحول النظر إلى فقدان الشعر فى هذه الكلمات فهى مشكلة أخرى سوف نعرض لها بعد قليل . ولكنى أتساءل بمنتهى الصدق والحرارة : هل يمكن أن نستشف من هذه « القصيدة » قضية ما تخص الشاعر ؟ ولن أتساءل ما إذا كان هناك شىء ما يخصنا نحن أو عم جابر ، أو أبطال بور سعيد . فأغلب الظن أننا سنكتشف أن مفهوم الشعر عند حسن صبحى هو الذى تسبب فى بقية الظواهر التى باعدت بينه وبين أن تكون له قضية ما ، كما سئزى فى بقية صفحات المجموعة . فى « لحن العود » يزدرد الفكرة المضموغة حول « الأبطال » فيصور واحدة من أطفال الزعيم الراحل لوموبا فى انتظار الأب الغائب . . بماذا تحلم الطفلة جوليانا ؟ إنها على ثقة من أن أباه سيعود معه باقة زهر ليرنم معها لحن النصر . وهكذا تتحول جوليانا إلى هتاف حماسى صاحب :

يا للأطفال الأكباد

كفراخ زغب لا يدرون

أن المنبوذ الملعون

قد مزق نسر الكونغو

جوليانا

برعم لوموميا
 ما زالت تحلم كل مساء
 برجوع أبيها بعد غياب
 وتنام . . .
 وفي فها لحن رجاء
 « سيعود أبي مع طير الفجر
 سيعود إلى بياقة زهر
 ويرنم معنا لحن النصر
 ويحدثنا عن جومو النسر »
 وتردد جوليانا لحن العودة
 ويغيب مع الليل المحزون

لن نتوقف كثيراً عند التناقض البين في البناء التعبيري للقصيدة ، فبينما كانت
 الطفلة الحاملة تستطيع أن تفعل الكثير في مجرانا العاطفي بافتقادها الأب وجهلها
 بمصيره وحلمها بعودته ، راح الشاعر يقيم حاجزاً ضخماً من اللاتعاطف بيننا
 وبينها إذ هي كبرت فجأة في عين الشاعر وأصبحت مثلنا ترنم لحن النصر . هذه
 التقريرية في التصوير والمباشرة في الرمز لن نتوقف عندها كثيراً الآن ، وإنما
 علينا أن نضع طفلة لوموميا في الصف الذي يتقدمه عم جابر الصياد ، ولنر معاً
 ماذا يمكن أن يحدث .

ففي نفس الإطار النغمي « والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً » كما يقول البعض ،
 كتب حسن « أحلام السراب » :

وعلى زنات أقداح تدار
 يتغنى بأناشيد الدمار
 ويناجي ربه مارز العظيم
 ومعنى النفس في أضغاث حلم
 إنه رب السماء رب الوجود

وعلى أقدامه يخطو القمر
 «موتى بلا قبور» التى يهديها إلى مؤتمر الكتاب الأفريقى الآسيوى مترحماً
 على الإنسان عندما يعيش كالخرذاً ويخرج الهوان وتلوسه النعال فى مناهة الأحوال:
 إن كان فيما كان قد تكالب الطغاة
 وشوهوا معالم الحمال . . مزقوا الحياة
 فلن يموت بعد الآن عالم الإنسان
 ولن يكون فى رحابه موتى بلا قبور
 إنا أتيناك نعمر الوجود
 وكى نحطم الأصنام والقيود
 وحول مرفأ السلام نزرع الورد
 ولن تعوق ركبتنا الأحداث والسدود
 ونجمنا . . .
 يشق دربه إلى السماء فى صعود.

الملاحظة الأساسية على هذا «الصف» من القصائد الهاتفة لبور سعيد
 ولومويا ضد الطغاة ، أنها تبسط قضية الإنسان الاجتماعية والسياسية تبسيطاً
 مبتذلاً ، لأن تصور الشاعر لها يعتمد على التناول السطحي ، وبالتالي النهايات
 الساذجة . من نتائج هذا التبسيط المباشرة أن الصورة الشعرية انحدرت إلى الكاريكاتير
 السريع ، وأن الرمز الفنى هوى إلى حضيض المجاز والاستعارة وكافة القيم والبلاغة
 القديمة . هذا هو الوجه الأول للملاحظة .

الوجه الآخر أن علاقة الشاعر بهذه القضايا السياسية والاجتماعية لم ترتفع
 قط إلى مستوى العلاقة الفنية . أى أنه لم يتحول بها إلى قضية شعرية . لأنه لم
 يكتف بأن يدعنا نرى بورسعيد والجزائر والطغاة من الخارج وبمنظار شديد
 الاهتزاز والتعجل ، بل أصر على ألا نرى شيئاً من هذا كله من خلاله هو ،
 من خلال انعكاس هذه التجارب جميعها على وعيه الفنى الخاص ، من خلال
 قضيته الشعرية . إن أمثال هذه «القصائد» ، نكسة خطيرة ، ورده إلى أدب
 المناسبات الذى هو «مناسبات» فقط وليس من الأدب فى شيء .

تحت عنوان « السياسيون » كتب حسن : « الضجيج الصاخب والزحام الخافق . والتباكو والسجائر . واجتماع المجلس ، وانفضاض القاعة ، واحتشادات التسليح ، وكذا العالم يحيا ، في صراع واضطراب » ثم تساءل : « مجلس الأمن الكريم ، هل يعيش العالم ، في نذير وجحيم . ورزايا ودمار . أم رخاء ووثام ، وأمان وسلام ؟ » . . . بالطبع هو لم يرصف هذه الكلمات على هذا النحو ، بل وضع كل كلمتين في سطر حتى يوم نفسه — فليست أعتقد أن أحداً سيشاركه الهم — بأن هذا هو الشعر .

. . .

ما المشكلة إذن ؟ هل هي أدوات التعبير ، ومقتضيات الصياغة ، الصنعة ، طريقة الأداء ؟ إن طرح المشكلة في هذا الإطار يفسدها تماماً . لأن أدوات التعبير نابعة أصلاً من مفهوم الشاعر للشعر . ومن جهة أخرى من نوعية القضية التي يعانها . ومن جهة ثالثة من جماع التجارب النابضة بعناصر القضية . . . وهكذا . فالصورة الشعرية عند حسن عباس صحيحة . هي الوصف السردى الخارجى للشيء الجامد أو الكائن الحى أو الحدث . في « طائر الليل » يتخذ من طائر « الخلدري » دى اللون الأخضر الذى يعيش في السودان . ركيزة لتصوير الأمل في أهازيج الطائر وتصوير اليأس في صوته الجريح . وفي « الشجرة المهجورة » يصور الحريف والشيخوخة في أوراقها المتساقطة والوم الذى ينوح بين أغصانها الذابلة . وفي « نابو » يصور إحدى حانات لندن « في حانة عريضة مستهتره . راح السكارى يشربون ويصخبون وكأن في نظراتهم شبح المنون . ألفاظهم مسعورة محذورة وهم ذئاب كاسرة . . إلخ » .

الصورة في حدود هذا المعنى هي البديل المادى المباشر لأصل أكثر مادية ومباشرة . وهو فهم يتناسب إلى أبعد حد مع فهم الشاعر لمعنى الرمز في قصيدته « رفقة صامتة » . يروى لنا كيف أن كلاً أليفاً رافقه في طريقه بينما هو لم يجد إنساناً يصاحبه في نفس الطريق « يالها من موعظة حسنة تقال في ريفنا إن الكلب أكثر وفاء من البشر ! » . الرمز عند الشاعر هو صياغة موعظة السلف في قالب عصري . ويتفق معنى الصورة ومدلول الرمز في شعره ، مع فهمه للموسيقى الشعرية . كأن

يقول في قصيدة «البعث» :

عب الفتى من كأس الندم
وتجرع الآلام في حزن وهم
وتفجرت دنياه بالنبع المسم
حجب القتام عليه أشراف النعم
وطواه ليل اليأس في صمت العدم
لكن رغم جراحه . . رغم الألم
هب الفتى من غمرة الشر الملم
في صدره المحموم سخط يضطرم
داس السدود وثار . ثار ليقتم
فتطايرت أشباح غربان الرم

وفي مثل هذه الأبيات لا أبحث مطلقاً عن استقامة الوزن وكيفية استخدامه للبحر والتفعيلات ، وإنما الذى يعينى أن الحس النغمى عند الشاعر يتألف من وجدان شديد التأثير بالرنين الكلاسيكى حتى إن اقترابه أو بعده عن القافية يصبح شيئاً غير ذى بال إذا قيس بولعه في صياغة اللحظة الشعرية بصخب وضجيج لا علاقة لهما بجوهر التجربة . وإنما هو يستهدف بهنا إحاطة «الموضوع» — ولا أقول التجربة أو اللحظة أو القضية — بهالة موسيقية مقحمة من الخارج ، وليست صادرة من أعماق البناء الداخلى للقصيدة . تلتقى إذن الصورة والرمز والموسيقى عند حسن عباس في التقريرية والمباشرة . واللقاء هنا صفة مجازية لخضوع هذه العناصر لمفهوم واحد في الشعر . فهى من حيث «تلتقى» بهذا المعنى تفرق بعضها عن بعض ، وتنفصل نهائياً داخل القصيدة .

ومن تفكك هذه العناصر تنفتت الوحدة الفنية للشعر ، بل إن الأبيات تسليخ عن كينونتها الشعرية ، وبالتالي عن صاحبها لينعكس ذلك بوضوح في الدلالات الجزئية للقصائد ، مثلما يقول في قصيدة «حنين» :

الضجة الحمقاء في جوف المدينة
ترور أمانينا كأوراق الخريف

تجتاحتنا في غبر ما حنان
كسرب طير ساقه الرحيل
لسفرة طويلة على زوارق الرياح
فخف يضرب الجناح ، يضرب الجناح
لكنه ضل الطريق أثناء السفر
وهام يذرع الفضاء في شروذ
عمزق القواد دامي الجراح
تطويه في دروبها غياهب المجهول
مع الليالي الموحشات واختلاجة النهار
تطويه في لوافح الشتات والدوار

وهكذا يتخلف معنى المدينة عند الشاعر وراء تلك الأسوار الضيقة التي ضمت
بعض شعرائنا من الشباب في قصائدهم عن المدينة . والسبب يكمن في أسرار
الصياغة الشعرية بنفس القدر الذي يكمن به في وجهة نظر الشاعر إلى المدينة .
بل أقول إن مفهوم الشاعر للصورة والرمز والموسيقى ، ذلك المفهوم السطحي
والتقريبي والمباشر هو الذي سيحجب المدينة بهذه الدلالات الساذجة المكرورة ، فلم
ترتفع في وعينا إلى أن تكون « حضارة القرن العشرين » مثلاً حتى نستشعر
في وحدة الفنان وضياعه دلالة رحية عميقة . ومن ثم كان يمكن استخدام « سيزيف »
بطريقة أكثر عمقاً ، فبدلاً من أن يقول الشاعر :

سيزيف في أعماقنا يضحج بالأتين
يود لو يضمد العلاب بالحنان
فلما متى نحبه المكبل السجين
لا يطرق القلوب في جمودها الدفين

بدلاً من أن يكون سيزيف قادياً غلصاً ، أى أنه شخصية « خارجة » عنا ،
كان يمكن أن يكون سيزيف والإنسان شخصية واحدة... هذا لو أن الشاعر
رأى المدينة « حضارة القرن العشرين » من خلال عدسة شعرية بعيدة تماماً عن
الإقحام الموسيقي للصخب ، والمعادلات المادية للصور ، والاستعارات المعدة للرموز ،

حينئذ كنا نرى المدينة في داخلنا ، ولا نبحث عنها في أى مكان آخر . ولكنه منهج الشاعر في التعبير حين يفقد اتجاهه الفنى الخاص ، ويصبح بلا قضية . لهذا السبب وحده ، تتحول الأغنية عند حسن عباس صبحى إلى شئ قريب من العويل الرئى « كم شقينا مع الطوايا الحقودة ، من قلوب دمية وكريهة ، تصنع الموت للنفوس الحزينة » (قصيدة فانتارى) . والقيم الأسرية المستريحة « ما أروع الصباح يابنى . ما أروع الصباح . فى بسمه من وجهك البرئ . تنضد الأفراح . تنسج الآمال . فى عشنا المورد الوضى » (قصيدة أغرودة) ويفرق الحب فى القشرة الخارجية للرومانسية « عينك تطلان أمامى . تبتسمان بحب مشرق ، وتبتان شوق الماضى . فأتوه أنا فى نظراتك » (قصيدة عينك) . ويحق للشاعر بعدئذ أن يتساءل : « ما هذه هى الحياة . الأكل والشرب واضطجاعة السرير » (قصيدة أحرف من نور) . ويحق لنا أن نجيب بسؤال جديد قديم: وما هو الشعر ؟ سوف يتوج حسن مفهومه للشعر بآخر ما فى المجموعة ليقول (فى قصيدة نحية) :

يا بللى

يادرة الحقول

تحقّى إليك باقة من القبل

طرزتها فى لفة على قم الصباح

ندية رطبية هههافة الجناح

ثوية بدفها وردية الشاح

ونفهم على التو أنه يقصد النثر لا الشعر . وأنه يقصد النثر لا الفن . ولذلك لن نحاول أن نلتقط من جميع القصائد شيئاً ما نضيفه إلى الشعر الحديث قائلين : وهذا هو حسن عباس صبحى . لولا أن قصيدة « الأرنبة » تقول لنا شيئاً آخر . التجربة الشخصية — ذبح الأرنبة — تعاقب مدلول الحرية الكامن فى لاوعى الشاعر ، فتجىء القصيدة شعراً أولاً وقبل كل شئ ، ثم شهادة وفاة للحرية فى النهاية :

من مرتع الحياة المستطاب الناعم

من ملعب الرفاق السوسنى الحالم

من نشوة الجنى . . من الربيع الباسم
 تناولتها بفتة يد الجلاد
 فشق صمت دارنا
 صرخها الجريح
 وانفضت لثوها مذعورة الفؤاد
 نحاول النجاة من برائن الجلاد
 ولكنها كانت مهيضة الجناح واهنه
 فتابعت صراخها الجريح فى جنون
 وانكشمت مقرورة من رهبة المنون
 يضح فى نظراتها الحنين للبقاء
 لرفقة الصباح حول كومة الحشيش
 لنفحة الصباح أو نسائم المساء
 وفجأة . . .
 تقلصت أوصالها للمسمة السكين
 وفى هنية . . .
 تدفقت بحيرة الدماء
 وفوقها تمددت ووجهها إلى السماء
 أرنية عاشت حياتها كطيف حلم
 وكلما يغرد العصفور لابتسامة الصباح
 تتشهى الحياة بالضياء والغناء
 تسألنى بنيتى فى لهفة المشتاق
 « متى أبى » . . متى تعود الأرنية . . ؟
 فأجيب فى دعابة رتيبة الإيقاع
 « غداً بنيتى . غداً تعود الأرنية » .

ولقد تعمدت أن أقل القصيدة بكاملها ، لأنها تتضمن كافة عيوب
 الشاعر ، ولكنها تؤكد فى نفس اللحظة أن صاحبها شاعر حقيقى . . لقد نجح

أخيراً في أن يحيل القضية العامة إلى قضية شخصية.. وهذا هو الفرق الرئيسى بين القضية في النثر حيث يقتصر الأمر على «وجهة النظر الفكرية» وبين القضية الشعر حيث يتطلب الأمر همزة وصل فريدة بين وجدان الفنان وعالمه. قصيدة «الأرنبة» وحدها، تؤكد أن حسن عباس صبحى شاعر، وبقية صفحات المجموعة تؤكد أنه شاعر بلا قضية.

ويبدو أن بصمات الاتجاه الواقعى على الشعر العربى الحديث فى مصر كانت من القوة بحيث إنها ما تزال تطبع الإنتاج المعاصر بميسم العزلة عن كافة الاتجاهات الحديثة فى العالم. ما يزال الشعر العربى فى مصر واقعياً بالمعنى البدائى الساذج، أى الذى «يتحدث» عن واقع يراه هو أو أى شخص آخر. لم ينتقل بعد إلى تعريف أعمق للواقع بحيث يشمل على الأبعاد الخفية عن العيون العادية البسيطة.

والواقع والواقعية والواقعيون، جميعها تثير مشكلة الأيديولوجية فى الشعر. ليس الإلزام أو الالتزام إلا محاولات غفقة للدخول إلى جوهر هذه المشكلة. فالواقع لم يكن قط الفئات الكادحة من المجتمع، والواقعية ليست مطلقاً هى الانشغال المستمر بالدعوة إلى الاشتراكية، والواقعيون من المستحيل أن يكونوا من حملة ما كينيات التصوير «أسود وأبيض».

غير أن الاتجاه النقدي الذى دعا نفسه «واقعياً» هو الذى أشاع هذه البلبلة فى المفاهيم الفنية، وأفسد على الشعراء تفهيمهم لأغوار الواقع وأيقامهم على السطح بعيداً عن الأعماق.

والحق أنه إذا أثير السؤال: هل للشاعر الحديث أيديولوجية أم لا؟.. أجبتنا على الفور بأن الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أيديولوجياً بالمعنى العميق المسئول، كما هو الآن. إلا أننا ننكر فى نفس اللحظة أن تكون الأيديولوجية بناء «عقائدياً» مغلقاً كما نرفض أن تكون خضوعاً للواقع لا يتجاوز له.

أيديولوجية الشاعر الحديث تتبع أساساً من إحسانه الذاتى بالقضايا الكيانية الكبرى. لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية،

وإنما هو يكتسب أيديولوجيته في الإطار الحضارى الشامل لمأساة الإنسان . من هذه الزاوية لا يبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكونة لمأساة البشرية ، وإنما تتشابك في جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليشتمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث والتاريخية السريعة الزوال ليتوقف عند تخوم الحدث الانهائى في أزمة الإنسان والعالم .

وربما كان الشاعر بالذات - من بين جميع زملائه في الفن - يتخذ معنى الأيديولوجية على نحو مغاير تماماً لهذا المعنى في بقية الفنون . فالرواية والمسرحية يحصلان على قدر كبير من الموضوعية ، من خلال الطبيعة الأصلية لثنائهما الفن . أما الشعر فهو لقاء حار مباشر مع الذات ، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرأة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعري إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة . الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية . لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات ، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات في صراعتها الذى لا ينقطع . ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر في إطلابها الحضارى العام ، اختلافاً كبيراً عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى .

مجموعة « في العاصفة »^(١) لكيلا تى سند تعلن أن صاحبها من شعراء الواقع والواقعية حسب المفهوم البدائى الساذج لهذه التعبيرات . فهو عندما يقول في « أغنية إقطاعى » :

أنا رأسمالى

في قمتى الشواء أقبع في الأعالى

جنى وجد أبى ، وظلال

مروا على جسر الحياة فطأطأت لهم الملالى

أنا رأسمالى

نصنوع على القصور شخصاً « رأسمالياً » جللساً على كوى الاعتراف ، فهو « يعترف » بعد هذا التقديم أن لياليه كانت مليئة بالخمر والغواوى ، وأنه لم

يعرف النضال قط ، وأن ماث الحوى كانوا يستلقون تحت عمارته وهو « لا يبالي » .
 وأن رأسه يطن بها الفراغ فلقد ولد « بلا خيال » . أين « الواقع » في مثل هذ
 « الشعر » ؟ لاشك أن هذا الرأس المالى الذى يتحدث عنه الشاعر لم يوجد قط :
 ولا شك أيضاً أن الرؤية الصبورة المتأنية لاتخلق هذا النموذج المسطح . فالدعوة
 إلى الاشتراكية — كقضية سياسية — ربما كانت عنصراً من عناصر الأيديولوجية
 الحضارية لشاعر في مجتمع متخلف ، ولكنها لا تتخذ لنفسها في الشعر ثوب
 الدعاية بل تجسد موقفاً من الحياة . هذا الموقف لا يحتمل كاريكاتوراً سياسياً
 لأحد الرأسمالين « في حالة انهيار » ، وإنما هو يستقطب آفاق القضية في مختلف
 أبعادها الإنسانية الرهيبة ، فتنبجو القصيدة من كونها نظماً مسطحاً إلى رؤيا
 فنية عميقة تكشف حقيقة الذات الإنسانية في صراعها مع العالم . أما أن تتحول
 القصيدة إلى نظم لأحد الأخبار ، فلإننا نقرأ شيئاً كهذا النموذج :

عنكبوت الفناء مد ظلاله

فقنى ياقوى السلام حياله

أنلريه فلان تماندى . . فكوفى

وهج النار يرتعى آماله

فهذا بيان ثورى قدم له الشاعر بقوله : « هددت أمريكا ذات يوم
 العالم العربى بقتالها الذرية » لا أفرق بينه وبين أية قصيدة كان يتوسل
 بها الشاعر القديم إلى عتبات السلطان . فالمناسبة الغائبة السريعة هي العمود
 الفقري لمثل هذا الشعر . وسواء تمت المناسبة خلف كواليس الخليفة وجواريه
 الحسان ، أو في قلب ميدان حرى أثناء معركة مسلحة ، فلان ضرورات المناسبة
 — على المستويين الفنى والفكرى — هي التى تعطى لهذا الشاعر خصائص محددة
 قد تبرز سمات القضية السياسية ولكنها تلمى تماماً المعالم الأساسية للشعر .

إن الدعوة إلى الاشتراكية ومحاربة الاستعمار قضية إنسانية شريفة في حد
 ذاتها ، ولكنها لاتصنع من الإنسان شاعراً . كما أن إجادة النظم باحتراف الوزن
 والتقنية لاتصنع من الإنسان شاعراً كذلك . وللزوجة بين القضية السياسية
 وإجادة النظم لا ترشو ربات الشعر . الشعر هو الفن الذى يرتفع بمجزيات

حياتنا اليمية - من قضايا سياسية ومشكلات اجتماعية - إلى مستوى التجريد والرمز . لذلك كانت « الحرية » هى المستوى الموضوعى الشامل لكافة قضايانا ، الذى يلتقى إلى مالا نهاية مع التكوين الذاتى لشخصية الشاعر . وعندما تصبح الحرية قضية الشعر يرتفع الشاعر على كافة مواضع الزمن وضرورات الأرض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية مضمرة بشكل تلقائى فى ذلك المستوى - الشعرى - الخاص . ومن هنا تصبح الواقعية ببدلها القاصر لغواً بلامعنى ، لأن الواقع سيفتح بمختلف العلوم الحضارية التى تكشف لنا أدق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر أن يتوقف عند حدود السطح الخارجى ، أو التفاصيل والجزئيات التى تحيط بالواقع فى كافة أبعاده ، وإنما يتحتم عليه أن يدخل فى صميم الواقع فيحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء . ومن ثم تبقى الواقعية - بهذا المعنى - هى البعد عن الواقع . يعقد لنا كيلانى سند مقارنة طريفة فى « ذات ليلة » بين موت سيدة فقيرة وأخرى غنية :

جاءت فى ذات مساء ، ومضت فى ذات مساء
مرضت أياماً ، وارتحلت ، لم تشرب ملحقة دواء
لم تأو إلى صدر صديق ، لم تسمع كلمات عزاء
رحلت لم يدر بها أحد ، من يدرى موت الفقراء
وفى نفس الليلة ماتت سيدة أخرى « تنتسب لبعض الأمراء » :

كانت سيدة يخملها آلاف عبيد ، وإمام
شبهاء الوجه ، ضفائرها كأفراع ، كجبال دلاء
وإذا ضحككت فتحت مقبرة ، أو ألقت سلة أقدار
عاشت . ما عاشت ، ما وضعت لبنات فى أى بناء

يتضح من هذه الأبيات وما بعدها أن الشاعر يود لو أبصرنا هذه الفاجعة المتمثلة فى هذه السيدة الفقيرة التى لم يحس بها أحد ، والسيدة الثرية - القبيحة الصورة - وقد تزاحم الناس على السير فى جنازتها بالرغم من أنها لم تسهم فى أى بناء اجتماعى (لو أن السيدة الغنية كانت جميلة ومحسنة أكان يهجوها الشاعر ؟) الحق أن هذه المقارنة تؤدى إلى مفارقة . . فإذا كان المقصود هو استدرار العطف

على الفقراء ، فإن عظات القساوسة والمشايع أكثر جدوى . وإذا كان المقصود هو تسديد اللكمات إلى الأثرياء ، فإن الشاعر يكون قد عاد بنا مئات السنين إلى الوراء ، إلى زمن المدح والمهجاء . إذن ، فهي قضية القديم والحديث في الشعر الجديد . أى أن هناك عشرات الشعراء الشباب ممن يكتبون الشعر وهم ليسوا في مستوى العصر ، بل هم ينحدرون إلى كهوف الماضى السحيق وتقسياته الكلاسيكية لأغراض الشعر وموضوعاته .

أن يكون للشعر « أغراض » هو ما يعبر عنه خطأ بالشعر الواقعى أو الملتزم أو المهادف ، وأن يكون للشعر « موضوع » هو ما يعبر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وبينما كان المد الاشتراكى سبباً رئيسياً في ازدهار الشكل الحديث في الشعر ، أمتست الواقعية عند البعض معنى الانحدار إلى مستوى مبتذل في فهم الشعر وخلقته وتلقفه .

ولا فهاذا نفسر هذه القالبية عند بعض الشعراء الشباب إذا لم تكن مستمدة من القديم مدعمة بنظرية حديثة للجمود على قوالب ثابتة ؟ يقول كيلانى سند تحت عنوان « أفريقيا » :

فتح التاريخ لنا بابه ينتظر خطانا الوثابة
القلم ييمناه معد ، والأخرى تحتضن كتابه
ويجمل الطرف حوالبه ، كالنسر يحقق بغرابه
أفريقيا تهبس واقفة ، من رد إلى الميت صوابه

ونمضى « القصيدة » إلى نهايتها بهذه الرتابة في الوزن والروى والتقفية حتى ليحس المرء بأن العباسيين والأندلسيين كانوا أكثر ثورية من بعض شعراء القرن العشرين . القصيدة هنا تعتمد على « الغموض » و « الموضوع » ، ومن ثم تقرب من مفهوم « النشيد » الذى يفسج من حوله السامعون في مناسبة سريعة موقوتة .

إن جنابة الاتجاه الواقعى في بعض التطبيقات - على معنى الأيديولوجية - لا حدود لها ، فقد أصبح « شعرنا » المعاصر في مصر مليئاً بالقضايا ولكنه خال خلواً شبه تام من الشعر .

« في العاصفة » مجموعة أهازيج من الأتلاشيد الحماسية ، تعلن أن صاحبها

يمتلك ناصية قضية سياسية واجتماعية واضحة . ولكنها تتردد في أن تسمى صاحبها هذا شاعراً . فهو لم يعطنا قط نظرة عميقة إلى قصيته، لم يهيئ لنا الرؤية المضئنة لإنسانية هذه القضية ، لم يقننا أبداً بأخطر عناصر القضية وهو الصلوق ؛ لهذا السبب جاءت « قصائد » المجموعة عبارة عن خواطر منظومة موزونة مقفاة ، خواطر ذهنية متفرقة هي في نظمها أقرب إلى طبيعة النثر ، فيها البناء المنطقي ، ومع ذلك تفتقد الوحدة الدينامية التي تصوغ رؤيا الشاعر كلا واحداً .

ولهذا السبب أيضاً انعدمت في هذه المجموعة القيمة الحقيقية لأبيولوجية الشاعر ، لأنها لم ترتفع قط عن مستوى الجزئيات الصغيرة إلى الكليات الكبرى . لم ترتفع عن المستوى السياسي والاجتماعي إلى المستوى الحضاري الأشمل . كانت « واقعية » بغير تعرف حميم إلى الواقع في أبعاده المختلفة وأعماقه البعيدة . جاءت قاصرة عن الإحاطة الشاملة للذات والعالم معاً . لم تعرف « الرؤيا » قط ، لذلك كانت « قضية » بلا شاعر ، وأبيولوجية بلا شعر .

• • •

ثم نقدم مثالا للشاعر حين يرتبط بلحدى قضايا الإنسان ارتباطاً شعرياً حقيقياً . أي أن الارتباط لا يحدث بين الإنسان الذي في الشاعر ، والقضية التي اختارها ، وإنما بين الشاعر الذي في الإنسان والقضية التي استلهمها . لهذا نجىء عملية الارتباط شعرية في الأساس ، لأنها علاقة صميمية بين الذات الشاعرة وأبيولوجية الشعر . والمثال الذي أقدمه ، هو الشاعر اللبناني يوسف الخال في مجموعته الأخيرة « قصائد مختارة »^(١) . وتصدر المجموعة قصيدة هامة ، تنبع أهميتها من كونها المفتاح الذي يهديننا إلى بقية الدلالات في عالم الشاعر . يقول يوسف الخال في قصيدته هذه تحت عنوان « الشاعر » :

كشَّنَ الـبِقْظَةَ بِالرُّؤْيَا وَتَاهَ
شَاعِرُ كُلِّ الْمَلَى بَعْضُ مَسْنَاهُ
تَتَرَفُّ الْبَرَقَةُ مِنْ أُنْيَامِهِ
أَلْمَا يَعْصُرُ لِلنَّاسِ جَنَاهُ

منذ البداية يجب أن نلتقط أدوات الشاعر التعبيرية حتى نضع أيدينا على مكونات عالمه . فهو لا يعتمد على « الصورة » التقليدية المنسوجة من المراثي المألوفة للعين . بل هو يحيل المعنى أو الدلالة إلى صورة من نوع جديد . فعملية التكيف والحلم والتزييف هي ألفاظ تصويرية في حد ذاتها ، ولكنها لا تكون مع غيرها صورة ما ، أو صورة بالمعنى التقليدي . الصورة هنا هي « الفعل » الناجم عن التقاء المسافة بين البقطة والرؤيا فيما ندعوه بالحلم ، والتقائهما في الغاية بالأيام الأملية فيما ندعوه العذاب . . . وهكذا يحيل الشاعر الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع ، بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، أو بين الأنا والآخر . فالأيدولوجية في الشعر كما أنصورها عند يوسف الخال هي تجاوز الأنا لنفسها في طريقها إلى الآخر . والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل ، وإنما هي معاناة رهبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة ، من الشخصية إلى العالم . ولذا ترتبط مقدمة قصيدة « الشاعر » بخاتمتها ارتباطا ديناميا :

هو ذا الشاعر رمز الحق في

عالم ضل عن الحق وتاه

يصلب النفس ليفدى أنفسا

مرغت في شهوة الحس الجباه

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح وهي أن المعاني العليا تمرغت في وحل هذا الزمان الشهوى ، والمطلوب من الشاعر أن يكون هو المسيح الجديد الذي يندى ببقائه الأمل اعطاط القرن العشرين . إنك قد تتفق مع يوسف الخال — المفكر — أو تختلف معه في هذه النظرية ، ولكنك حتما ستعيش مع يوسف الخال — الشاعر — عذابات هذا الجيل ، وتستشوق في عبير أيامه المضنية لوعة المعاناة العميقة لأعظم ما يمكن أن يتجاوب معه قارئ الشعر من أيدولوجية شعرية . فهو في قصيدته الرائدة « البئر المهجورة » يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهر الأصيل لهذه المعاني العليا التي يراها تتمرغ في أحوال عصرنا :

عرفت إبراهيم ، جارى العزيز ،
 من زمان . عرفته بئراً يفيض
 ماؤها ، وسائر الشر
 تمر لا تشرب منها ، لا ولا
 ترى بها ، ترى بها حجر

إن استخدام الرمز فى هذه الأبيات هو خطوة جديدة فى مجال التعبير الشعرى
 عند يوسف الخال ، وفى مجال القضية الشعرية التى يتحقق بها وجدانه على وجه
 الخصوص . الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعنى ما ، ليس استبدالاً لصورة مادية
 بصورة مادية أخرى ، وليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة . . .
 الرمز هنا قريب المثال للقارئ الصبور الذى يستجلى عالم الشاعر ورؤياه إذا هو
 تتبع الحيط الذى يربط قصيدته الواحدة ، ثم مجموع قصائده كلها . فإبراهيم
 هو البئر التى يراها البشر - عند يوسف الخال - كل يوم ، ومع ذلك لا يعبرونها
 التثاقلاً . هذا الشيء الذى ينقص عالمنا للارتواء ، لا بد أن صلة ما تربط بينه وبين
 هذا الشيء الذى يصنعه العالم وهو يرتقى فى الوحل . لا بد أن هذه البئر للمثلة
 فى شخص إبراهيم هى مجموعة القيم الروحية العليا التى يرفضها البشر ويجعل
 منها الشاعر صليبة الأبدى ، صليب الأحزان . أى أن هذه البئر هى «الحق»
 الذى ضل عنه العالم ، وهما هو ذا الشاعر ينبئنا إليه مرة أخرى . ولكن ما هذه القيم؟
 يجيب يوسف الخال :

وحين صوب العدو ملفع الردى
 وانلغع الجنود تحت وابل
 من الرصاص والردى ،
 صيح بهم ، «تقهقروا . تقهقروا .
 فى الملجأ وراء مأمن من
 الرصاص والردى»
 لكن إبراهيم ظل سائراً .
 إلى الأمام سائراً ،

وصدوره الصغير يملأ المدى

«تقهقروا . تقهقروا .

في الملجأ وراء مأمن من

الرصاص والردى . . »

لكن إبراهيم ظل سائراً

كأنه لم يسمع الصدى

على التو يجب أن نذكر شيئاً هاماً . . هو أن إبراهيم أو البئر المهجورة هي الشاعر نفسه ، فقد اتخذ موقفاً دفاعياً عن البئر . عن إبراهيم ، مد اللحظة إلى عرفنا فيها البئر وإبراهيم . وربما يقال إن البئر هي مجموعة القيم الروحية الموهلة في القدم . ربما يقال إن الفكرة المسيحية هي التي يهتف الشاعر بالعودة إليها . . وربما — وهذا هو المهم — تختلف مع الفكر يوسف الخال في مدى صلاحية هذه الفكرة في دفع العالم عن أحوال القرن العشرين . ولكني أعتقد أن اللبنة الشعرى لهذه الفكرة هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تعاطفنا معه . وقوة الجذب هي جماع أدواته في التعبير التي امتدت من الميمز إلى الحكاية الصغيرة إلى هذا الحوار للذي الذي نفى عن حقيقته خطورة ، هي أن إبراهيم يتقدم إلى الأمام بالرغم من الرصاص والردى وصيحات التمهق ، ذلك أن إبراهيم يحقق — عبر هذا كله — ما هو أهم من الجسد والدم ، إنه يحقق قيمة القيم في حياة الشاعر . وأعني بها « الحرية » .

وقيل إنه الجنون .

يلعله الجنون .

الكنني عرفت جاري العزيز من زمان ،

من زمن الصغر ،

عرفته برأ يفيض ماؤها ،

وسلّير البشر .

تمر لا نشرب منها ، لا ولا

تري بها ، تري بها حجر

يصل الشاعر بهذه الخاتمة إلى ذروة « الإيمان » المستشهد في قضية القضايا ،
 من أجل « الحرية » . ولعلنا ندهش حقاً كيف أنه لم يستخدم صورة تقريرية واحدة ،
 ولا تعبيراً خطائياً واحداً ، ولكننا لن ندهش إذا تأكدنا أن القضية التي يدافع
 عنها الشاعر دفاعاً حاراً لم تنفصل قط عن جوهر الشعر، عن بناء القصيدة، فهي
 متمم لما تثيره من أخيلة وأفكار . الأيديولوجية هنا ، هي إحدى أدوات التعبير .
 ولحق أن منهج يوسف الخال في التفكير الشعري هو منهج موحد على طول
 محاولاته ومراحل هذه المحاولات فهو في قصيدة « التوبة » يرتدى ثياب المسيح هكذا :

على جبل الصمت ، في موعدي

مع التائبين ، رفعت جيني

(ذراعاي مشلودتان إلى صخرة)

متى يا أبى ستعبر كاسى

متى يا أبى سأهبط دربي

إلى إخوتي : أمد إليهم جفوني

وأضحك عبر ظنوني

وأبكي ،

ولحلم ، أسند رأسي -

متى يا أبى ستعبر كاسى

وساد مع الصمت شيء

أنهويم أجنحة في السواد

أم القجر شق ؟

أرى شبحاً

إلهيا وأسمع وقماً

كوقع خطاها :

أنا ياحبيبة أذكر طلياً

على قدوى وشعراً ،

وأذكر كيف تفتح قلبي

فأحييت ميتاً ،
وكيف بحبك أسلمت نفسى
فأصبحت رمزاً ووعداً ،
وكيف لأحبك أحبيت جارى
فأعليت شرفة دارى
وما أنا حى
وما أنا حى
(ذراعى مشدودتان إلى صخرة ،
حتينى شديد إلى إخرتى
يفضد فجر النهار جراحى .
شراعى طليق ويوى عريق كأمسى .
متى يا أبى ،
متى يا أبى ستعبر كأمسى ؟

قلت إن منهج يوسف الخال فى التفكير الشعرى منهج موحد ، فهل هذا
يعنى أن قصائده كلها هى قصيدة واحدة ؟ أجيب بنعم ولا . نعم هى قصيدة
واحدة من حيث الجوهر الأيديولوجى الذى يعيش فى حناياه الشاعرة ، ولا لأن
هذا الجوهر تتنوع زواياه وتعدد تجاربه . وبالتالي فكل قصيدة ليوسف الخال
تضيف شيئاً جديداً إلى هذا الجوهر ، فهو يغتنى بكافة الأبعاد التى تنطوى
عليها التجربة الجديدة . إنه فى هذه القصيدة مثلاً ، يستلهم شخصية المسيح
فى موقف محدد هو اعتراضه واحتجاجه على «الآب» حين ترك تلاميذه قبل
الصلب وذهب إلى بستان جثمانى فركع قائلاً : يا أبى ، إن شئت فاعبر عنى هذه
الكأس . والشاعر يمزج هذا المشهد بمشهد آخر للمسيح وهو يخاطب مريم المجدلية
التي غسلت قدميه وشعره بالطيب . ثم يمزج هذان المشهدان بثالث هو إحياء
المسيح لأحد الأموات . القصيدة تبدو إذن كما لو كانت تياراً شعورياً دافقاً
بالصور الجانبية التى تشحن صلاة الاحتجاج بالأمل فى النجاة . والشاعر لا يرجع

تجاوبنا بأن يقلف بالنتيجة في وجوهنا . إن الآب لم يسأل عن ابنه وقدمه إلى الصليب ، وهو يدعنا نحن نفكر في هذه النهاية التراجيدية ، لنربط بينها وبين البداية التي قرر فيها أن العالم قد ضل عن الحق وتاه ، وأنه — أى الشاعر — جاء ليصلب من جديد فدية عن خطاة العصر . علينا أن نربط أيضاً بين هذه النهاية من جانب ، وبين القضية التي تعيش في وجدان الشاعر وترتعش لها وجداناتنا نجاًوياً ، قضية الحرية . فالمسيح في تمردِهِ هو نموذج الإنسان الحر . والمسيح على صليبه هو فداء الحرية . والمسيح — عند يوسف الخال — هو الحرية . هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة ، فينجلي البناء الشعري عن أيديولوجية رفيعة للشاعر.. تتجاوز برفعها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية إلى آفاق أخرى لا نحد .

إن يوسف الخال حرص أبليغ الحرص على ألا تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السياسى أو الاجتماعى لمعنى « الأيديولوجية » السائد على إنتاج الكثيرين من شعراء جيلنا . المعنى الذى تنفصل به الأيديولوجية عن الشاعر لتصبح قيمة خارجية لا علاقة لها بالبناء الشعري فيتضح التفرق والعزى الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء . يبدو حرص يوسف الخال واضحاً في قصيدته « المجد للثلاثة » :

المجد للريغيف يستدير
قمرأ ، يقدم النعاس
للجفون ، للجياح كذبة
عريضة
سلوى من السماء

إذا كان الخبز هو الهدف النهائى فهو مجرد كذبة . أو هو كذبة لأولئك الذين يطمعون فيها هو أبعد من الريغيف .

هذا ما يقوله يوسف الخال وهو يصوغ قصيدته صياغة مباشرة من حيث المظهر الخارجى . ولكن صورة الريغيف الذى يستدير كالقمر فيخدر الجياح كما خنر المن والسلوى بطون بنى إسرائيل ، فإنها تضع أيدينا على أحد أسرار العملية الشعرية

وقبل أن أنتقل إلى هذا الجزء من الحديث عن « الأيديولوجية والشعر » ، أريد أن أسجل وأوضح :

● إننى أرى فرقاً هائلاً بين ما ندعوه بالشعر الذاتى الذى يصوغ تجربة شخصية بالشاعر ، وبين الشعر الذى يجعل من القضية العامة قضية الشخصية . الشعر من النوع الأول نصفه بالذاتية بمعنى أن التجربة التى يعالجها لا تخرج عن دائرة الموم الفردية للشاعر . والشعر من النوع الثانى يعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان فى المجتمع أو الكون بأسره ، ولكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية . حينئذ يصطنع لنفسه ما دعوته بهمة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر والعالم المحيط به . أو كما قلت مرة أخرى من أنه يحول القضية من مسئلة السياسى أو الاجتماعى المباشر إلى المستوى الشعرى المنفرد . أى أنه الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصبح مجرد هيكل عقائدى أو نظرى أو إختياري ، وإنما تمتزج بوعى الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناخ الاجتماعى الذى يعيش فيه وخبراته الجمالية فى استخدام أدوات التعبير . ثم تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية ، فحسب .

● وأنا لا أفاضل بين الشعر الذاتى بمعناه الأول ، والشعر بمعناه الثانى ، وإنما أقول إن خطورة النوع الثانى تكمن فى تلك العملية المعقدة التى تمتزج فيها القضية العامة بالتجربة الشخصية . إذ لو أن الشاعر اقتصر على القضية العامة — لواجب اضطرابى فى إحدى المناسبات — لتجرد عمله الشعرى من سمات الأصالة والصدق ، ولأهدانا مجموعة من الآيات المنظومة الباردة . وهذا — فيما أعتقد — ما ندعوه جمعياً بالرؤية السطحية ، أو الرؤية من الخارج .

● على ذلك لا مجال للقول بأن حق النقد مقصور على التفرقة بين ما هو شعر وما هو غير ذلك ، فتلك مهمة يسيرة إذا وجد الشعر بالفعل . فالأهم أن نتجاوز تلك الخطوة إلى ما هو أبعد منها ، فتسأل : عم يعبر هذا الشعر ، وهل ثمة علاقة بينه وبين مرحلتنا الحضارية الراهنة ؟ والمرحلة الحضارية أو الإطار الحضارى من التعبيرات الأكثر شمولاً عن التجربة الفنية ، إذ الاقتصار على المرحلة الاجتماعية أو المرحلة السياسية هو انتقاص لكثير من عناصر الحياة الأخرى المشاركة فى بناء

الإنسان ، وهو تبسيط لمشكلات عالمنا يبلغ حد الابتذال ، وهو تعميم لقضايا لا تقبل التعميم .

● وأود أن أعترف بأن اهتزاز الكثير من القيم الفنية في حياتنا الأدبية يجعل من أمر « المصطلح النقدي » موضوعاً جديراً بالاهتمام . . فنحن نتخلى عن الكثير من المصطلحات الشائعة والتقليدية أمام تغير الأرض التي بنيت فوقها تلك المصطلحات . وليس لدينا من التراث النقدي العربي ما يحميننا من الزلل في التعبير ونحن في مفرق الطرق أو في مراحل الانتقال . كما أننا لم نبلغ درجة ما من التماثل مع الأدب الأوربي الحديث بحيث يستطيع المصطلح النقدي الأوربي أن يكون حلاً للمشكلة . إننا ولا ريب نعاني تمزقاً مريعاً في موقفنا المبلبل هذا . إلا أنني شديد الإيمان في أن تجربة الصواب والخطأ هي التجربة الوحيدة الأصيلة التي يخوضها الفنان والناقد معاً بحيث يصلان في تعاون وثيق إلى شاطئ واضح .

• • •

وإذا كنت في الجزء السابق قد آثرت اختيار الشاعر يوسف الخال كنموذج للفنان المرتبط بقضية ما ، فإن هذا الاختيار لا يعنى مطلقاً أنني أوافق الشاعر على أيديولوجيته التي عبر عنها في شعره . ذلك أنني لا أرى في الفكرة المسيحية — قديماً وحديثاً — أى مضمون تقديري يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضيء . ولكنني أردت القول : هذا شاعر مسيحي استطاع أن يجعل من أيديولوجيته شعراً . وهذا بعينه ما يقوله ماوتسى تونج في كتابه المترجم للعربية « مشاكل الأدب والفن » فهو يدعونا بصراحة وجراءة إلى التعرف على أسلحة الأدب البرجوازي التي ينفذ بها إلى قلوب الناس حتى تتمكن من استعارة هذه « التحف » على حد تعبيره — قاصداً الأشكال والقوالب الفنية — واستخدامها في صياغة المضامين التقدمية والثورية . ولست أقول إن يوسف الخال من أصحاب « التحف » التي أشار إليها ماو ، ولكنه يجيد صياغة أيديولوجيته (وهي العودة إلى الفكرة المسيحية) شعراً . وهذا لا ينفي أن هناك شعراء حملوا راية التقدم الاجتماعي والسياسي في بلادنا ، وكان شعرهم شعراً أولاً وقبل كل شيء . غير أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة العالية من الامتزاج العميق بين القضية العامة والتجربة الشخصية من خلال المعاناة

الأصيلة لتمثل مجتمعهم بل حضارتهم تمثلاً أميناً . ولم يتم ما وصلوا إليه دفعة واحدة ، وإنما على مراحل متتالية . وسوف أضرب هنا مثلاً بثلاثة من الشعراء المصريين الجدد : محمد عفيفي مطر ، كمال عمار . محمد إبراهيم أبو سنة . فبالرغم من أن هؤلاء الثلاثة من أحدث الأصوات الفنية في شعرنا ، فإنهم جميعاً يشتركون في سمة واضحة هي التطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج ، إلى ذلك الامتزاج العميق الحار بين الداخل والخارج . وأكرر أن هؤلاء الثلاثة ليسوا إلا « مثلاً » أضربه للتدليل على ما أقول . وقد كان اختياري لأحدث الأجيال الذي ينتمون إليه نابعاً من إحساسي القوي بأن التطور لم يعد مقصوراً على أسماء بعينها بل إنه شعار المرحلة كلها . ف منذ سبع سنوات كان محمد عفيفي مطر يكتب تحت عنوان « الديك الأخضر »^(١) :

أرض بلادي يسقيها نهر دفاق
سيال المنيع منذ التاريخ الطفل
يسقى بدماء الشهداء
أرض بلادي
ويفتح في الأرض عروقاً
نفضحة حب وبطولة
كى ينمو زهر الحرية
في أرض المجد السمر

ولا ريب أننا نحس بالطاقة الشعرية التي يمتلكها محمد عفيفي مطر في هذه الأبيات ، ولكننا نحس في نفس الوقت أن هذه الطاقة تبددت في محاولة صاحبها أن يقدم المعنى المباشر في اللفظة المباشرة . . ومن ثم تفقد القصيدة قدرتها على الإيحاء وتعتمد في وجدان القارئ ، بعد أن تلفت ذهنه الفكرة في برود العقل . ذلك أن التركيب اللفظي في بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والاتصال بها على نحو يباعد بين الفكرة الإنسانية النبيلة التي يعالجها الشاعر ،

(١) هذه القصيدة نشرت في مجلة الشرق عددها الثالث ١٩٦٤ ، ولكني عرفت من الشاعر أنه كتبها

وبين، استمداده القلق للاستجابة الشعورية لها . فالأرض التي يسقيها النهر الدفاق
لا تستلعي من الصور الوجدانية في باطن الفنان سوى أن هذا النهر يتدفق منذ الأزل .
وهذا أقرب ما يكون إلى التداعي اللغظي المتفق مع « المألوف » للعين السطحية .
لأننا نستمر التداعي في مباشرة صريحة مهما استمد الشاعر من جزئيات حياتنا
اليومية صوراً تكسو المعنى التقريرى هكذا :

ورأينا الديك الأخضر
يكسوه الفجر المشتيق
بغلال من ملح أبيض
وشاح الزيتون الأخضر
فأتلقت عين نجمة
والتمعت أصداف الخلب
وترقرق ذهب المنار
وهنا بجناح الزيتون
من فوق سطوح نساء
وتهادى في الأفق نشيده :
فلتحيا الأرض السمراء
عاشت بربيع الحرية
وليحيا الزيتون الأخضر
وليحيا سلم البشرية

كل الصفات التي أسبقها الشاعر على صورة الديك الأخضر لا تنبثق عن
مشاركة الإنسان - الذي في الشاعر - لقضية الحرية والسلام ، وإنما كان الديك
الأخضر بمثابة وسيلة الإيضاح التقريرية أو السلم الذي اعتلاه الشاعر ليخطب
فيها ويهتف . لا يعنى هذا مطلقاً أن الفنان لم يكن مؤمناً بقضية البشر على هذه
الأرض ، وإنما يعنى أن هذه القضية لم تعثر لنفسها على همزة الوصل الفريدة
بين وجدان الشاعر وعالمه ، لم تعثر على التجربة الشخصية التي تلتقي مع القضية
العامة في امتزاج حار عميق . وهذا نقيص ما نلاحظه على أحدث مراحل تطور

محمد عفيفي مطر ، كما نرى في قصيدته «الجوع والقمر» .

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر تجربة القرية مع الموت . وفي أربعة مقاطع يحاول أن يجسم الدلالة الاجتماعية للموت . فهو في المقطع الأول يحكي أموات القرية من قبورهم ليروا الصبية المتوحشين الذين تخلعت أظفارهم في الأرض بحثاً عن جلورمية . حتى إذا سمعنا هذا المتأف «لقد جاع الصغار» لم نسمع صراخاً ساذجاً فوق منبر ، وإنما نستمع إلى صوت الرياح التي نادى بهذه الكلمات لترقظ غفوة الموتى :

«فانشق في ليل القرى صمعت القبور

هبت هياكلهم من الأرض البوار

وتخلقوا حول القرى

أسوار عظم في بقايا من كفن

جاسوا خلال الدور ، ساروا في الحقول الخالية

نادوا فرد صدى أبح في الظلام

نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية

لا شيء يأكله الصغار

فاترك عباتك القديمة يا قمر

واسرق لهم بعض الذرة

بعض الذرة

بعض الذرة»

بلأ الشاعر إلى تجسيم «القضية» في خيالنا ووجداننا ، فأحاطها من المستوى الفكري المجرد «مشكلة الجوع» إلى المستوى الفنى المكثف ، وهو التصوير الفانتازى بأن الرياح أيقظت الموتى ، وأن هؤلاء استجابوا لندائهم فشقوا ثيابهم وخاطبوا القمر أن يسرق للصغار بعض الذرة .

هذا التصوير الخيالى لا يبعث برصيدنا الوجدانى من ميراث الصبا ، بل هو يتكى على ميراثنا القديم من خيالات وأوهام ، لينفذ بعدئذ إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فالملق والرياح والقمر والذرة ، كلها من مفردات الحصيلة الوجدانية

التي تربطنا بالقرية والطفولة . ومنها ينطلق الشاعر إلى تعميم هذه اللغة الخاصة على المجتمع الذي يعيش فيه . وحينئذ لا يضطر مع التعميم أن يجرّد القضية الاجتماعية العامة ، بل هو يبادر إلى تجسيدها في تلك التجربة الشخصية الفذة . وحينئذ أيضاً يتنوّى التناقض الظاهري بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو بين الإحساس الخاص بالشاعر ، والإحساس العام بلجماهير المتلقين . يتنوّى هذا التناقض لأن همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه لم تمسها يد الزيف والافتعال ، بل جاءت تعبيراً أصيلاً عن « شئ » ما « يربط القصيدة بقارئها . تستمد همزة الوصل هذه أصالتها من كونها ليست شعاراً أو كليشياً ، ولكنها صياغة فريدة للتجربة الشخصية المكثفة للقضية العامة . إنها جوهر ذلك الامتزاج الحار العميق بينهما . لذا تعانقنا تجربة الفنان بحرارة تعادل قوة ذلك الامتزاج ومقدار تلك الأصالة . فعندما يقول محمد عفيفي مطر في خاتمة قصيدته :

« الموت يمشى في القرى

خطواته في الريح جسر لا يرى

يمشي بطيئاً . يخلع الأكام . يرى توبه فوق الفضاء

أنفاسه دارت لتطلى كل مصباح مضاء

فجرى إليه الصبية المتوحشون

لأذا برجليه فغمغم في صفاء

ناحوا له . . فجثا وغمغم وابتسم

وأضاء في عينيه مصباح الألم

صاحوا به : هذا قمر

فشي بهم . . خطواته في الريح جسر لا يرى

ألنى عباءته عليهم وانتفض

لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف السماء

رقصوا بكفيه ونادوا : يا قمر

هينا الذرة

هينا الذرة

هينا الذرة . . »

تستقر التجربة في أعماقنا استقراراً مريحاً وقلقاً في آن واحد . هو استقرار مريح في إطار « الحدودة » التي تجعل من الموت ، الأب الوحيد الخافي على الصغار ، والتي ترغم الأطفال على اللجوء إلى كافة الحلول إلى أن يصلوا في نهاية المطاف إلى الحل الأخير والنهائي في أحضان الموت . وهم لا ينسون أثناء طيران الموت بهم أن يهتفوا بالقمر أن يبهيم الذرة . . وهذا ما أدعوه بنفاذ الشاعر إلى الآفاق الرحية ، فالجنيح من الأطفال قد ماتوا فهم لن يروا الذرة ، ولكنهم يطلبونه في لحظاتهم الأخيرة لبقية الأطفال الذين لم يموتوا بعد . وهذا هو القلق الذي تبته القصيدة في قارئها ، فالمشكلة لم تنته تماماً لأن الموت ليس حلاً ، والشاعر لا يقدم الحل ، إنه يركن ويتركك لتفكر معاً في هذا الحل . وهذا هو الفرق بين القلم الذي يبتدل كلمات رائحة مثل الاشتراكية والثورة ، والفنان الذي يحترم هذه الكلمات فيدعي معك تفكر فيها بحرية . النوع الأول يفقد طريقه إلى تكويني العاطفي لأنه لا يخاطبني بلغة الوجدان ، ومن ثم لا تستقر « معانيه » في ذاكرتي إلا في لحظات تلاوتني له ، وبالتالي لا يحفزني على الاندفاع في الطريق الذي يريده لي ، فهو يخسر جميع أهدافه « الثورية » كأصحاب النبات الطيبة الذين لا يملكون شيئاً سواها . كذلك فإن هذا النوع لا يخاطب عقلي أيضاً . ذلك أنه — في الإطار الشعري من حيث الشكل — لن يعطيني المبررات الذهنية التي تخبرني بين رفضها أو الاقتناع بها . إنه يكتفي بإشارات سريعة كالبرق : الاشتراكية ، الفقر ، المجتمع ، الثورة . . وسطوب من المتلقي أن يكون مجرد « جهاز استقبال » آلي ، يقبل الأمور بلا مناقشة أو جدل . إن الشعراء التابعين لهذا المفهوم يعيشون كل البعد عن روح الاشتراكية وعقل الثورة . لأن الاشتراكية ترفض المسلمات وتعاكس التجربة ، ولأن الثورة ليست مجموعة من الأوامر المتعالية على أفهام الناس واحتياجاتهم .

ووفق هذا المنهج في التعبير الشعري ، كان محمد إبراهيم أبو سنة يردد في إحدى مراحل تطوره « مرثية شهداء الجزائر » :

« ما أروع أن تغلدى بعض الأجيال البعض

رقلوا مليون صديق تحت الزيتون »

أو يقول في «أغنية للحاجارين» :
 «من حقول الرجس الأبيض تأتى بالرخاء
 سيعيش الحلم في كفيك نبهاً من سناء»
 وفى «أغنية لفيدل» :
 «جاء إلى كوبا كالיום المطر
 أعطى بسمته للحقل المجدب فاخضر
 فك عن الصخرة كوبا
 كأن حبيباً فك حبيباً
 حررها . . كوبا بين البحر زجاجة عطر
 وحييان على ضفة نهر
 ذابا فى لحن مصر
 فى عرب الأطلنطى عاشق
 صارت كوبا بين يديه حدائق
 وأنا جئت أغنى لحن الحرية .

إن الخطر الحقيقي الناجم عن هذا المنهج فى التعبير الشعرى . هو أن تناقضاً
 جوهرياً ينشأ فى قلب التجربة بين «التعميم» و«التجريد» . فالشاعر هنا لا يستخدم
 «التجسيم» إلا فى القليل النادر . أو هو يستخدمه فى جزئيات ثانوية بالنسبة
 للمحور الرئيسى فى القصيدة . والتجسيم هو الحيلة الفنية الوحيدة التى تلغى لتناقض
 بين العام والخاص فى البناء الشعرى . فعندما تتحول القصيدة إلى معادلات ذهنية
 ترصد فداء الأجيال لبعضها البعض ، أو أن جاجارين سوف تأتى بالرخاء من
 حقول الرجس ، أو أن كاسترو سيحول كوبا إلى حدائق . . عندئذ يجب أن
 نتخيل المأزق الأيديولوجى الذى يمكن للشاعر أن يترلق إليه إذا انطلق تفكيره
 من التصور المثالى لدور الفرد فى التاريخ ، أو التصور الميتافيزيقى لمعنى التطور
 والثورة . فقد كان التجسيم الفنى لما يهدف إليه الفنان من مشاركة فى أفراح عصر
 الفضاء وتورة كوبا وانتصار الجزائر ، كهيلاً بأن يحول دون التردى فى هذا الخطأ .
 فالتجسيم هو الذى يحيل القصيدة إلى ما يشبه الأسطورة التى لا يعنىها فى شيء

المنطق الخارجى ، بقدر ما تستطيع أن تسلل إلى وجدانا وتصوغه وفق ما نشاء
قصيدة الشاعر . وهذا ما يمكن أن نلمحه فى أحدث مراحل تطور محمد إبراهيم
أبو سنة . فى قصيدة له تحت عنوان « الدمة والسيف » يقول :

« أن نقاتل فى منتصف الليل
أن لا يجد الموتى فى هذا الدغل
من يبكهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل البساتين فى وجه ظالم
أن يتأكل فى الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن ينحل عناق العشاق
كى تنمو أجنحة الخوف
لا شيء سوى الدمة والسيف
هذا ميراث الأجيال
الدمة والسيف » .

لا شك أننا نستطيع أن نخصى مجموعة من الأخطاء التعبيرية فى هذه القصيدة ،
كتكرار حرف « أن » فى مقدمة معظم الأبيات حيث يتسبب فى كسر بعضها من
ناحية ، وصياغة المقطع فى إطار شبه منطوق يعتمد على الأسباب والنتائج من
ناحية أخرى . كذلك هناك بعض التعبيرات مثل « طقوس الحقد » و « أجنحة
الخوف » تخرج بالقصيدة عن جوها الأسطورى الذى يخلق منها كلا واحداً غير
مفتت إلى أجزاء يمكن « تعاطها » على حدة . إلا أن هذه الأخطاء تكتسب
طبيعة خاصة تختلف كميّاً عن أخطاء المرحلة السابقة . فالخطأ الأكبر فى
الماضى هو أن البناء الشعرى ككل يعوزه مادة اللحام القابضة على أجزاء
القصيدة كلها ، الأجزاء النغمية أو التصويرية أو الفكرية على حد سواء . وهذا
ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . أما أخطاء المرحلة الجديدة ، فهى

تلك المفعولات الصعيرة التي تفلت من كل شاعر مهما بلغ درجة عالية من النضج في الأداء الشعري . ولكنه تلافى نهائياً ذلك التفت في بيان القصيدة ، وأصبحت الوحدة الداخلية العميقة هي الأساس الذي يبنى عليه تجربته الشخصية وقصبيته العامة . معاً . وهكذا يستقل في قصيدته « السر » عملاً شعرياً متكاملًا . في هذه القصيدة يراوح أبوسنة بين الإطار النغمي والصورة الفكرية—إن جاز التعبير— في تناسق وطيفي أصيل . ذلك أنه يستلهم « شيئاً ما » يربط بينه وبيننا برباط وثيق ، لا يكشف عنه طوال القصيدة ، ولكنه يتمدد في وجداننا بلا وعي ما . . فالشاعر يستخدم موسيقاه وصوره الفكرية المتعددة في التأكيد على أن ثمة « شيئاً » يصل ما بين أحاسيسه ومشاعرها :

« في صمت احمل كفنك

وادخل قرك

لا غيرك

سوف يصلي من أجلك

لا غيرك »

وتتنوع الصور من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن الذي توقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التي تمزقت على سور حديقتهم لأن الإبحار محال ، إلى أن يقول في لوعة :

« لا أحد يفك بروميثيوس الموثوق

لا أحد يشير إلى الميناء

الأحباب افترقوا دون وداع

الأحباب اجتمعوا دون عناق

فإذا جاء حديث الأشواق

ابتلت جبهتهم

حتى تقذهم

كلمات نفاق »

هكذا يصور الشاعر سره وسرنا من زوايا عديدة وفي أوضاع مختلفة ، يشدها النغم الأسيان إلى بعضها البعض ، ويتخللها المحور الفكري الواحد كخيوط أثري لا يرى ، ويحيطها الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة بسياج من التعاطف والاستجابة لدى المتلقى . ذلك أن « السر » هو همزة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر وعالمه ، أو بينه وبيننا . فحن نرتبط به وبسره تلقائيا ، ولهذا يغتنى وجداننا به مع القصيدة في صورة عفوية . . دون أن يذكر كلمة « الحرية » أو « الثورة » مرة واحدة . وهو — بهذا المنهج في التعبير الشعري — يحقق لقصيدته سبل التجاوز والتخطي . فالقصيدة التقريرية المباشرة تناديننا الآن في هذا المكان ، أما قصيدة « السر » وأمثالها ، فتعيش معنا ومع غيرنا ، الآن وكل آن .

فالقصيدة التقريرية المباشرة مثل « يا بلادي » التي كتبها كمال عمار ١٩٥٧ ، *

والتي يقول فيها :

« يا بلادي

يا بلاد المعجزات

والبطولات العتيقة

أى أيام مجيدة

عشت فيها يا بلادي »

أو القصيدة التي تلاحق صاحبها كاللجنة « عد يا بيكسون » :

« سبحانك

سبحان المعطى

يا خالق حلف الأطلنطى

ليجرب فينا أسلحته

أى مروءة

بل أية أخلاق حرة

معلنة

إنا كرماء
لكننا لسنا بلهاء
والمؤمن لا يلدغ أنداً
من جحر أكثر من مرة
وأنا مؤمن
عد يا نكسون »

في أمثال هذه « القصائد » لا يبقى منها سوى الشعار السياسي والخبر الصحفي .
والشعار محدود بالزمان والمكان ومقصود على أصحاب اللغة السياسية . والخبر أيضاً
محدود بالزمان والمكان ولا يعنى قراء الصحف لأنهم سيقرواوه في صحفهم بتفصيل
أكبر . في أمثال هذه « القصائد » أيضاً موضوعية الشعار والخبر . الموضوعية التي
تباعد بين المادة وصاحبها ، فقضية « البطولات العتيقة » ومشكلة « مستر نيكسون »
من القضايا والمشكلات العامة . ولكن شاعرنا لم يصنع حياها شيئاً سوى أنه
« أحاطنا علماً » بأنه يعيش في بلاد البطولة . وأن أخلاق المبعوث الأمريكي
ليست فوق الشبهات ! وليس هذا هو الشعر ، لأنه يفتقر أولاً إلى تلك العلاقة
الجمهوريّة الحميمة بين الكلام المكتوب وقائله . يفتقر إلى همزة الوصل الهريفة
بين وجدان الفنان وعالمه ، يفتقر إلى التجربة الشخصية .

ذلك الشاعر يختلف عن كمال عمار عام ١٩٦٣ حين يقول في قصيدته
« عودة أرميا » :

« إن جاءكم فلا تصدقوه
واغلقوا نوافذ الأذن
دعوه وحده يطن
لا تندبوا وتحزموا المتاع
مثلما فعلت
مهما يكن !
إن صبح أن يوم نوح في الطريق .
فابنوا له سعيته النجاة

يا ويلتى
نسيت ، ليس عندنا خشب
فعامنا الذى ذهب
البرد فيه أهلك الأشجار ،

هنا يتحول الشعار إلى تجربة صادقة أصيلة . معيار الصدق والأصالة فيها ، هو ذلك النسيج التلقائى المحكم من الانفعالات . فذلك المقطع الرئيسى من القصيدة « وهى تتضمن ثلاثة مقاطع » يتكون من ثلاث نغمات أساسية أيضاً : الأولى هى التحذير من قادم ربما يجيء ، والثانية هى الطوفان المحتمل ، والثالثة هى عام الجليد . والثلاث نغمات تتداخل فيما بينها على نحو يشئ بأن كلا منها يمكن أن تحمل مكان الأخرى . فالقادم « الكذاب » هو الطوفان ، وهو أيضاً عام الجليد . هذا التداخل من شأنه أن يبلور المحور الذى تدور من حوله أبيات القصيدة . فالشاعر يلصق بذلك القادم مجموعة من الصفات يبعثرها هنا وهناك ، مرة فى يوم نوح وأخرى فى هلاك الأشجار ، وهكذا يعمد الشاعر إلى الابتعاد عن كافة مظاهر المباشرة والتقريرية — حتى تلك المظاهر المحتملة — لأنه يبتغى أن يعثر على مشاركة من المتلقى فى الكشف عن طبيعة ذلك « الشيء » الذى تسهلفه القصيدة . الشيء الذى يتوسد فى أعماقنا دون جلبة أو ضجيج . إن الشاعر على ثقة من أن هذا الشيء مولود فى نفوسنا ، فهو لم يفعل سوى أنه ألقى بحصاة لتحرك الماء المراكذ . وهكذا يشارك القارئ فى عملية الخلق ، لأن الفنان لا يتعالى فوقه من أحد المنابر ، ولأن الفنان لا يلقى إليه بعضام مهترئة ليكمل من الفكر المجرد . بل إن الشاعر والقارئ معاً — فى هذه القصائد — يشتركان فى بحث دائب عميق ، عن جوهر التجربة التى تستاقى فى وجدانهما : الأول يتلمس كيان التجربة فيما ندعوه بعملية الخلق ، والآخر يتمثل هذا الكيان بكل ذرات دمه ، وهذا ما ندعوه بإعادة الخلق .

إن تطور الشاعر من مرحلة المباشرة والتقرير والعتاف ، إلى مرحلة التجربة الصادقة الأصيلة هو تطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج إلى مرحلة الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو مرحلة

اكتشاف همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه

لهذا يتعين علينا أن نفرق — بلا أدنى تردد — بين شعراء متطورين كمحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وكال عمار وأمثالهم، وبين شعراء جامدين كحسن عباس صبحي وكيلافي سد وأمثالهما . هذا الفرق بين الجمود والتطور . هو الفرق بين الرؤية السطحية والرؤية العميقة ، وهو الفرق بين الشاعر المزيف والشاعر الأصيل .

الفصل السابع

غربة الشاعر الحديث

١

منذ أكثر من عشر سنوات ، صدرت للشاعر المصري عبدالرحمن الشرقاوى ، قصيدته الطويلة «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» . ومنذ سنوات قليلة أيضاً صدرت الترجمة العربية لقصيدة الشاعرة الرومانية ماريا بانوش «إليك أمريكا أتحدث» والتي نقلت إلى العربية تحت عنوان «من أم رومانية إلى أمريكا» . ولا شك أن المترجمين المصريين - توفيق حنا ومحمد طلبة إبراهيم - كانا متأثرين إلى حد كبير ، بالعنوان الذى اختاره الشرقاوى لقصيدته .

وإذا كانت الأحداث هى التى قاربت بين القصيدتين ، بالإضافة إلى الوحدة الفكرية التى تجمع بين الشاعرين ، فإن هذين العاملين الأساسيين هما اللذان يلغمانى الآن لتقييم هذا الشعر . خاصة وأن مأساة الشعوب مع الاستعمار ما تزال كما كانت منذ عشر سنوات أو يزيد ، هى المأساة الرئيسية التى توجه كفاح الإنسان المعاصر . فبالرغم من أن بلاد الشاعرة الرومانية تبنى الاشتراكية ، كما أن بلاد الشاعر المصرى فى الطريق الحتمى إلى الاشتراكية ، بل إن أكثر من ثلث العالم قد نقض إلى الأبد غبار الأنظمة الاستغلالية . إلا أن الاستعمار ما يزال رايضاً فى بقاع كثيرة من العالم يهدد كل لحظة مكاسب الشعوب التى تحررت حديثاً ، أو منذ وقت طويل ، على السواء .

لهذا كان شعر ماريا بانوش وعبد الرحمن الشرقاوى ، شعراً حياً صادقاً إلى يومنا هذا . على أن حيوته وصلقه وحرارته لاتباع من أنه يعالج هذه القضية فحسب ، وإنما لكون هذه القضية عثرت على أدوات التعبير الملائمة لصياغتها . ومن قبل أن تشر على أدوات التعبير كانت قد اكتشفت ما هو أهم وأكثر خطورة ، أعنى «العاطفة الإنسانية العميقة» التى ينطوى عليها قلب الشاعر إزاء القضية

التي يعيشها بين جوانحه . هذه العاطفة التي توجه بصيرته الفنية إلى أدوات التعبير الناجحة في امتصاص خلجات نفسه وأهازيج روحه ، بحيث إننا — نحن المتلقين — نحصل في النهاية على عمل فني صادق ، معيار صدقه ما نستشعره فيه من نبض ، وبمعنى آخر نقول إن هذا المعيار هو مدى التكافؤ بين ما يحسه الفنان من عواطف ، وما يعبر بواسطته عن هذه العواطف .

لست أقصد إذن إلى عقد مقارنة بين الشرقاوي وبانونش ، وإنما وددت أن أقول إن شعرهما — وشعر غيرهما — قادر على البقاء طالما أنه كان شعراً صادقاً . وهو قادر على الانبعاث بين وقت وآخر ، كلما كانت القضية التي يقوم بتوصيلها إلى وجداننا ما تزال تنفث ضرامها في نفوسنا . ونظرة عاجلة إلى ما يحدث في فيتنام ، تدعنا نجزم بأننا نستطيع أن نرسل من جديد رسالة الأب المصري ورسالة الأم الرومانية إلى الرئيس الأمريكي وكل رئيس استعماري في العالم الغربي . ربما يتطلب الأمر أن نخلّف جملة من هنا وعبارة من هناك ، لجرد أن الصورة قد تغيرت قليلاً ، ولم يعد « ترومان » إلهاً بيده وحده دمار العالم ، ولم تعد « أمريكا » وحدها هي الحاكمة بأمورها على أسلحة القنّاء . لقد تبدلت الصورة قليلاً .

وسواء رغب الغرب الاستعماري في السلام — أثناء المارك الانتخابية ١ — أو حاول أن يستعرض عضلاته في الحروب الصغيرة ، فإننا نعلم جيداً أنه ليس نمرأ من ورق ، ولكنه نمر حقيق له أنياب ذرية . ولهذا كان شعراء الحرية والسلام هم أصلى الشعراء تجاوباً مع المأساة الإنسانية المعاصرة . وليست الصورة الشاملة للعالم هي وحدها التي تغيرت ، بل انعكس هذا التغير على الصور الصغيرة المركزة التي عبر عنها الشعراء فيما مضى ، فلم يعد عبد الرحمن الشرقاوي طريداً في باريس يكتب رسائله إلى الرئيس ترومان ليتغنى بها شباب العالم في برلين ، بل أصبح يستطيع أن يرسل صوت الحرية والسلام من أرض بلاده التي تغيرت صورتها بدورها فلم تعد سمجناً للأحرار ودعاة السلام ، بل أصبحت في طليعة البلدان الحرة والداعية للسلام .

أقول ذلك لأننا ستصادف في قصيدة الشرقاوي أبياتاً تصور مصر قبل ثورة يوليو ، حيث كانت كلمات الحرية والسلام والتقدم تعني السجن والنفي والتعليب .

وحيث كان يتحتم على شاعر كمبد الرحمن الشرقاوى أن يصمت في بلاده أو أن يتشرد خارجها إذا أراد الكلام . ولم يكن أمام شاعر الحرية والسلام والتقدم ، إلا أن يتكلم :

يقول إبراهيم عبد الحليم في مقدمته لقصيدة الشرقاوى « لقد احتفلنا في القطار - صيف ١٩٥١ - وفي برلين وفي معرضنا هناك ومع المناضلين الأبطال من كوريا والفييتام ومع الشباب السوفيتي الذي ينبض قلبه بالحياة والقوة والثقة ومع بناء الصين الجديدة ومع شباب العالم أجمع بقصيدة شاعرنا - برسالته إلى الرئيس ترومان - رسالة أب يريد الحياة لابنته الصغيرة البعيدة عنه ولزوجته ولجميع الأطفال والنساء والشبان في العالم كله - يريد أن يحميهم من الحرب والدمار والقتل - يريد مثل هرنبيرج وأراجون ونيرودا وبيكاسو - أن يحول القواعد العسكرية إلى مدارس وجامعات وقاعات رقص وغناء وموسيقى ، والقنابل إلى كتب والأسلحة الميكروبية إلى دواء للمرضى والقنابل اللرية إلى طاقة تغلب الصحارى إلى حدائق وجنات ، ويريد أن يمنع ترومان ودعاة الحرب من إتمام جريمتهم » .

وحقاً ، هذا هو الهدف العظيم الذي أراده عبد الرحمن الشرقاوى من قصيدته الرائدة . ولكن لعبد الرحمن الشرقاوى دوراً آخر بالغ الأهمية في قيادة الشعر الحديث . فغالباً ما يذكر البعض اسمين أو ثلاثة على أنهم « مخترعو » الشعر الحديث . بينما حركة التجديد لا يمكن أن تدعى بهذا الاسم إلا إذا كانت « ظاهرة اجتماعية » لا محاولة فردية ، فالتجديد - مهما عبر عن نفسه في قلة من الرواد ، إلا أنه يغير شك ثمرة تضافر جماعى وتاريخى . فن غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة نازك الملائكة « كوليرا » هى التى أحدثت هذا التغير المائل في مسار الشعر العربى المعاصر ، كما أنه من غير المعقول أو المتصور أن يكون ديوان لويس عوض « بلوتلاند » هو الذى أنبت صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد . فلربما لم يقرأ شاعر مصرى واحد قصيدة الملائكة المذكورة قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة ، وبالمثل ربما لانجد شاعراً عربياً من خارج مصر قد اطلع على ديوان لويس عوض فور صدوره . فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر - وإن كان لابد من ذلك بقدر المستطاع - ولكن

مظاهر التجديد هي التي يمكن حصرها إلى حد كبير . حيثد يمكن أن يقال إن قصيدة الملائكة وقصيدة السياب وقصيدة الشرقاوى وديوان لويس عوض وبواكير إنتاج غيرهم من الشعراء العرب المحدثين ، من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . أى أن هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربي الحديث ، فلربما تكون الملائكة قد نجحت أكثر من غيرها في اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً للبناء الشعري ، وربما يكون لويس عوض قد نجح أكثر من غيره في «إعادة الشعر للحياة» كما يقول إليوت ، وربما يكون عبد الرحمن الشوقاوى قد نجح أكثر من غيره في ربط الأيديولوجية بالشعر ، وربما كان السياب قد استطاع أن يملور «رؤياه» بصورة أكثر نضجاً من خلال الأسطورة . ولكنهم جميعاً يتسجون وحدة حية متكاملة في ريادة مفهوم «الحداثة» في الشعر .

من هنا انظر إلى الشوقاوى كرائد للشعر المصري الحديث ، يشترك مع بقية الرواد في كثير من السمات ويختلف عنهم في كثير من السمات أيضاً . ولهذا يتفرد بخصائص ذاتية مميزة لشعره تجعل منه رائداً للاتجاه الذي بدأه بقصيدته «خطاب مفتوح» ثم «مأساة جميلة» إلى «الفتى مهران» . فالمعركة التي قامت بين الملائكة والسياب فيما مضى بشأن أولوية أحدهما على الآخر في زيادة الشعر الحديث هي معركة وهمية تماماً . لا لأن الفرق الزمني بين قصيدتيهما لا يعتد به ، بل لأن السمة التي يزهوان بها والتي يتوهم كل منهما أنه يتفرد بها هي إحدى السمات المشتركة في شعر جيل كامل . ولا أهمية البتة — كما قلت — بالفرق الزمنية الضئيلة ، لأنها لا تعنى سوى الفروق العرضية والظروف العابرة . ومن ناحية أخرى فهي تنتمي إلى «البواعث» التي دعت إلى تجديد الشعر أكثر من انتهائها إلى خصائص الشاعر الذاتية . فنحن إذا أهملنا هذه الفروق — على مستوى الأيام والشهور — سوف نكتشف أن مرحلة زمنية «واحدة» هي التي أنبتت هذه الحركة الحديثة ، لأن ظروفاً تاريخية وحضارية «واحدة» هي التي أثمرتها . وإذن فالريادة العامة هي حق مطلق لشعراء الجيل بأكمله ، أما الريادة التي تخص «انجهاً ما» «سبداه» شاعر ما ، فهي الريادة التي يجب أن نميزها ، وهي الريادة التي أراها بوضوح

فيا نحمله قصيدة الشرقاوى من خصائص شعرية .

ولعلها من أولى المشكلات التى صادفها الشرقاوى فى كتابته لهذه القصيدة ،
هى أنها تندرج تحت ما يمكن تسميته بالقصيدة الطويلة . فهى ليست قصة شعرية
ولا مسرحية شعرية ، وهى ليست ملحمة . وإنما هى قصيدة تتكون من عدة
مقاطع تطول وتقصّر حسب ما تملّيه المكونات والمقومات الشعورية للمقطع .
وتشكل هذه المقاطع فيما بينها مجرى شعورياً واحداً يصب فى النهاية شحنة عاطفية
محددة الاتجاه . ولا شك أن هذه الكلمات تنطبق على معظم قصائد الشعر الحديث
التي لا تتخذ من وحدة البيت محوراً فنياً وفكرياً لها ، وإنما تصاغ وحلتها
العضوية من خلال التقلات المتابعة من مقطع إلى آخر ، ومن خلال أبيات
المقطع الواحد . إلا أن هذه القصائد تبعد عن الاتساع البانورامى الذى آثره
الشرقاوى لقصيدته ، فهو لم يقتصر على النغمات السريعة والأحاسيس المحملة
المتقاربة والوحدات القصيرة ، وإنما راح يبنى الهيكل الشعرى العام لقصيدته
فى بناء متعدد الطوابق والمواقف والنغمات ، وإن لم ينس لحظة واحدة أنه بناء
واحد مهما كان «المعمار» متسع الجوانب من طراز ضخم

فالموضوع — كما نرى من العنوان — هو استرحام لقلب الرئيس ترومان
ألا ينسى مشاعر الأبوة التى تجمش بقلوب الملايين من الآباء الذين يهددهم الدمار
الأمريكى بالفناء هم وأبناءهم وشعوبهم جميعاً . والقصيدة تبدأ بمقطع طويل
يتقل بطريقة شعرية — ومن وجهة نظر الشاعر — العبارة التقليدية فى رسائلنا
«حضرة المحترم أو السيد المحترم» . يتلوها مقطع أقصر قليلاً ، يوضح فيه الشاعر
لماذا يكتب هذه «الرسالة» . ثم يبدأ فى تقديم نفسه للرئيس الأمريكى . وما إن
يفرغ من هذا فى مقطع طويل نسبياً حتى يبادر إلى إيجاز قصة حياته فى عدة مقاطع
تتراوح بين الطول والقصر منذ كان طفلاً يقشع بدنه من ويلات الاستعمار
الإنجليزى إلى أن أصبح صبيّاً يهتف فى المظاهرات بسقوط الاستعمار إلى أن
تفتح وعيه فى مرحلة الشباب على المأساة الإنسانية الدامية ، مأساة الصراع بين
الشعوب المحبة للسلام من جهة ، وآلة الاستعمار والدمار فى الجهة الأخرى .
ومن ثم يختم قصيدته إلى «الأب» ترومان أن ينتصر على «الإله» ترومان ،

حتى تعيش ابنة ترومان وابنة الشرقاوى فى سلام دائم .

فى كل مقطع من هذه المقاطع ، يعتمد الشاعر اعتياداً أساسياً على الجزئيات التقريرية المحسوسة ، بحيث إن المقطع الواحد يتحول إلى ما يشبه القصيدة الكاملة . غير أن المجرى الواحد الذى بدأ الفنان فى حفره بوجودان المتلقى والبناء الشامل للقصيدة على السواء ، هو الذى يربط هذه المقاطع بما يرسبه فى أعماقنا من وحدة الشعور المأساوى ؛ وبما طعمه للبناء الفنى العام من تداخلات الذكرى والحلم والواقع ، وما اصطنعه من أدوات تعبيرية تلاثم «شكل» الرسالة بما تتضمنه من همزات وصل ضرورية كالمقدمة والموضوع والحاشية ، وما إلى ذلك من أدوات الربط . كذلك كان من أهم هذه الأدوات الوحدة الموسيقية التى أثرها الشاعر بين المقاطع المختلفة . فهو لم ينتقل من بحر إلى آخر إلا فى حدود ضيقة ، وفى داخل المقطع الواحد . ثم يقوم بتكرار هذا الانتقال بعينه فى المقاطع التالية ، وهكذا .

هذا من ناحية «الموضوع» الذى يشكل عنصراً هاماً فى العمل الفنى ، هو «الميكال العظمى» للبناء الشعري . أما المحاور الفكرية والفنية التى تكسو هذا الميكال باللحم والدم ، فهى ما أحب أن أصنّفه عادة — باجتهاد شخصى — قابل للنقاش والتعديل رغبة جادة فى الوصول إلى مصطلح نقدى للشعر الحديث — فيما أدعوه بالقضية والتجربة وأدوات التعبير . وهذه العناصر مجتمعة تشكل ما أدعوه «بالرؤيا» فى الشعر الحديث . وأعتقد أن هذه الرؤيا هى جوهر هذا الشعر الذى يميزه عن أية مراحل تجديدية أخرى . فليست الحداثة بمقصورة على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، وليست هى استعارة الحديث العادى من حياتنا اليومية ، أو الأسطورة من تراثنا الشعبى ، وليست هى الدفاع عن قضايا الشعوب ، وليست هى الحلم أو الحوار أو الانفعال بما يجتازه الفرد من أحداث . إن هذه كلها فى رأى العناصر التى تتكامل بها «رؤيا» الشاعر الحديث . وهذه الرؤيا فى قصورها أو تكاملها هى المعيار الدقيق لحداثة الشاعر . فنحن نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أية مغامرة شكلية فى الشعر «حداثة» ، أو إذا تصورنا كل صراخ أيديولوجى شعراً حديثاً .

وعلى هذا الأساس النقدى أقول إن قصيدة الشرقاوى قصيدة حديثة ، ولكنها

ليست متكاملة الحدائة ، لأنها تجسيد لمرحلة الريادة في الشعر المصري الحديث . والرواد دائماً يتعثرين في محاولاتهم الأولى لأن الأرض التي يسرون عليها ما تزال أرضاً رنخوة في تراثها وبتناخها الفكرى معاً . فلقد كانت أكثر الإرهاصات ثورية — بعد محاولات باكثير وأبو حديد في ترجمات شكسبير — هي ديوان « بلوتلاند » للويس عوض . ولولا أن لويس عوض كتب في المقدمة أنه ليس شاعراً أو أنه شاعر ردىء لكانت محاولته هذه مثلاً واقعياً خطيراً يدمج الجانب النظرى للمحاولة بالفشل . ولكن اعتراف لويس بقصوره كشاعر يجعل من المحاولة شيئاً هاماً جديراً بالنظر . فالمحاولة تقول ، أولاً ، إنه يمكن إقامة بناء هوى من بحر الرجز يبدأ بمستغلن واحدة ثم ينتهى بقاعدة عظيمة من تفعيلات هذا البحر . هذا في المقطع الواحد المكون من عدة أبيات . ثم يتكرر المقطع — وزنياً — كما هو في بقية بناء القصيدة ككل . وتقول محاولة لويس ، ثانياً ، إنه يمكن الاستفادة من الموروث الشعبى في حياتنا اليومية سواء أكان ذلك في لغة الحديث أم في الأمثال والحكايات والخرافات المتداولة .

ولم ينجح لويس عوض في « خلق » النماذج التطبيقية الناجحة لهذه النظرية . فقصيدة « أبى » التى بناها على النظام الهزجى قتلها التكرار والتفكك ، وقصيدة « كبرياء السن » قتلها النغمة الرتبية المملة وسطحية الشعور الذى يبتغى الشاعر توصيله إلى المتلقى . ولا أقول « قلماً » نجح لويس عوض فى أن يجمع بين الخصائص النظرية للتجديد فى قصيدة واحدة ، فإنه فى الواقع لم ينجح فى ذلك على الإطلاق . لما كان يعلم به إحدى القصائد لم يكن يعلم به الأخرى ، وهكذا لم تجتمع هذه الخصائص فى عمل فى واحد بين دفتى « بلوتلاند » . ومع ذلك تعتبر محاولة لويس عوض « التى نشرت عام ١٩٤٧ » وإن كانت بدايتها الحقيقية قد تمت أثناء إقامته بكمبريدج منذ ١٩٣٨ ، تعتبر هذه المحاولة هى الإرهاص الثورى الحقيقى لمرحلة الريادة التى قادها عبد الرحمن الشرقاوى فى الشعر المصري الحديث . فقد نجح عبد الرحمن فيما أخفق فيه لويس ، ولكن لويس كان بمثابة الركيزة النظرية التى اعتمد عليها الشرقاوى فى محاولته الرائدة .

لم يرتكز عبد الرحمن الشرقاوى على قاعدة البناء الهزجى فى تصميم قصيدته ،

ولكنه استلهم الجذر النظرى لهذه الفكرة الفنية ، وأقام بناءً لا تتساوى فيه الأشطر ولا عدد التفعيلات . غير أننا فى البداية نصادف عثرات المحاولة الأولى . فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ياسينى

إليك السلام ، وإن كنت تكبره هذا السلام
وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا

بدعاة السلام

ولكننى

سأعدل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع
فأنت معنى بشئ الأمور

بكل الأمور

ولاشك أن هذه المقدمة من الفنان لا تجلب مشاعر القارئ ، لأنها لم تتسرب إليه فى هدوء المقدمات ، بل أعلنت منذ البدء أن المرسل إليه يكره السلام ويستأجر عملاءه للبطش بدعاة السلام . كان الضجيج فى هذه المقدمة يتضمن صراخ القضية التى يمهّد لها الشاعر ، وجلبة أدوات التعبير التى لم يتحرر فيها الشقراوى تماماً من تساوى الأشطر أو حروف الروى أو نظام القافية على السواء . حقاً ، إنه لم يعض على نسق محدد من التفعيلات أو الأبحر ، غير أنه فى نفس الوقت كان شديد الجذر فى نبد الأغلال التقليدية حتى إذا كانت تقصر تجربته الفنية على حدود التجارب الضيقة التى تتزلق بالشاعر عادة إلى التكرار الملل . أكثر من ذلك أن التشبيه الشعرى يفقد قيمته حين يجره هذه الأغلال إلى التقرير والمباشرة ، فهو حين يقول :

وأعلم أنك تهوى العطور

فتتشر فى الأرض عطر العفونة !

وأعلم أنك تهوى الحرير

فقطعهم - فى الوحل - دود الخيانة .

إنما يضطر اضطراراً إلى استخدام هذه التشبيهات الساذجة ،
لمجرد أن تقل أداة التعبير التقليدية يضبط عليه في اتخاذ الرنين الواضح للأذن ،
وبالتالى المعنى المباشر للهن . وعلى النقيض من ذلك ، كان الشرقاوى يتحرر
قليلاً حين ينادى الرئيس ترومان :

وكأنه أنت إله وحيد

معاذك ! ! بل أنت فوق الشيه ، وليس كذلك شيء يكون

فالتشبيه هنا يرتبط بصورة عفوية بذلك المجرى الذى يشقه الفنان بوجداننا ونحن
نتلقى تجربته الشعرية . فهو لا يضطر خضوعاً لقافية أو مساواة للأشطر وعدد
التفعيلات ، أن يزيّف تشبيهاً يناسب المقام الرزنى معهما كان علم ملامته
لطبيعة التجربة . بل هو يتعد عن الصراخ والعويل ويهجر مؤقتاً نشوة الضجيج
المفتعل ، ليجعل من التشبيه امتداداً تلقائياً للكيان الشعورى الذى تجسّمه التجربة .
فلأن يكن ترومان كواحد من الآلهة ، بل أن يرتفع على التشبيه بالآلهة ، فهذا
ما نستطيع أن نفهمه وتقبله وتتلوق إمكانية تصويره — مادام الرئيس الأمريكى
هو المالك الوحيد لأسلحة الممار يرفع من يشاء ويدل من يشاء — ومن هنا يختلف
الأمر عما جاء به الشاعر منذ قليل من أن سيادة الرئيس يهوى عطر العفوة . هنا
لا يجد التشبيه صدقاً فى نفوسنا ، لأنه بعيد عن الوظيفة الفنية للتشبيه وهى تصوير
ور التجربة — إله الممار — فى الإطار الملائم لمستوى إدراكنا وتلقنا . وذلك
حتى تنمو التجربة فى مناخ صحى خال من التحريض المفتعل ، ولكى تنضج
فى صورة وجدانية مقنعة . وهذا هو الفرق بين التركيب الشعرى للجملة حين
تكون مجرد صياغة وزنية صحيحة ، وحين تكون فى ذاتها قيمة فنية خادمة للتجربة
الشعرية . فى الحالة الأولى تختفى شفاية الشاعر ورؤياه وقضيته ، ويبرز الموضوع
هيكلاً عظيماً مخفياً ، كأن يقول :

سألتك — لا ضاحكاً هازلاً — فقد جمد الضحك فوق الشفاء .

أو يقول :

وفى الأشهر الماضية أبدت كما لم يبد فى سنين

أو يقول :

أتقاً هذا الخطاب إذا ما تناولت عند الصباح

فى هذه الأبيات وغيرها كثير ، لا يعود الشعر إلى الحياة إلا فى تركيبها الثرية .
أى أن الشاعر هنا لا يستلهم نثر الحياة فى بنائه الشعرى ، ولكنه يحول الشعر إلى
نثر . وللمهم أن هذا يحدث بالرغم من الاستقامة العروضية البالغة الحدة فى هذه
الأبيات ، بل لأن هذه الاستقامة خلعت تماماً من التحرر فى البناء الوزنى للمقاطع
التي ضمت هذه الأبيات . فى مقطع آخر يقول فيه الشاعر :

ولست أقدم « طى الخطاب » دماء ابنتى

ولا زوجتى !

وذلك عن قلة فى الحياة ،

وبخل — بغالبى — بالدماء ،

وذوق من الريف جاف غليظ كما يغلظ العيش فى قريتى وما حيلتى ! ! .

هنا يعود الشعر إلى الحياة — الركيزة النظرية الثانية فى شعر لويس عوض —
لا عن طريق ما تحفل به الحياة من نثر ، وإنما لأن الشاعر يستلهم « التعبير اليبوى »
فى خلق تعبير غير يوى على الإطلاق ، فالبخل وقلة الحياء واللوق الغايظ ، كلها
مدلولات شعبية وظفها الشاعر بمهارة فى اكتساب الهيكل العظمى حرارة اللحم والدم ،
فجاء تعبير « طى الخطاب » مناسباً إلى أبعد حد لما جاء بعده من حديث عن الدماء !
فالتعبير اليبوى هنا لم يقم على دماء الزوجة والابنة وبقية الحديث المر ، لأنه
تشكل بالجو العام للتجربة الشعرية . ولولا « كما يغلظ العيش فى قريتى » —
التي يبدو أنها خطيئة الشقراوى الملائمة له — بلحات القصيدة عودة حقيقية للشعر
إلى الحياة . وفى أحيان نادرة كان الشاعر يصل إلى هذا المعنى لشعر الحياة . كأن
يقول مثلاً :

وقال الرفاق : « ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة »

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء

وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء

وكيف الشوارع . . هل من زجاج . . وكيف يقوم عليها البناء !

فقلت لهم : « قد رأيت القصور » !

فقالوا : القصور ؟ ؟ ! ! وا هذه ؟ . . فإننا لنجهلها يا ولد

فقلت : « اسمعوا يا عيال . . اسمعوا القصر دار

بحجم (البلد) ! »

فحكوا القفا وهمو يعجبون

ودلوا رقابهم سائلين

وهم خائفون :

وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول

القصور ؟

وهل كنت تمشي بجانب القصور ؟

ألم يركبك ؟ !

ألم يخنقوك ! ! ؟

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى إناهم . . »

— مثلنا ؟

وظلوا يفضجون حولي : « أناس ؟ أناس هم ؟ ! أهوا مثلنا ؟ ! »

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى أنهم . . غيرنا »

إن استخدام الألفاظ الشائعة بين العامة والفصحى ، والحوار القريب من لغة الحياة اليومية ، والتصوير الشعبي لأبناء الريف من الفقراء عن المدينة ، هذه وغيرها كانت الأدوات الأساسية في يد الشاعر لإعادة الشعر إلى الحياة . وهي مهمة غاية في الصعوبة تتضح فيما تلا هذه الأبيات من كثرة استخدام محطات الاستراحة اللغوية كحرف « قد » . أولا نلاحظه في السياق من مقابلات مقحمة على المسار النغمي والعاطفي والفكري للقصيدة . فهكذا نراه يتحدث عن طفلة التي تحاول جاهدة أن تسير ، فتتعثر ثائرة وتتجح أنحى ، ثم يقول « كذلك تمضي بنا المعركة » . كذلك يتحدث عن الأهل وهم يرقبون الصغيرة

المتعثرة في خطواتها ، ثم يقول « كذلك نزنو إلينا الجموع » ، أو هو يقدم المعادلة المنطقية الصارمة : « فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة » .

في هذه الأمثلة وغيرها كثير يتضح أن ثمة تناقضاً واضحاً بين إعادة الشعر إلى الحياة ، وتحميد الشعر في قوالب ميتة ، كالمعكاكيز اللغوية أو التشبيهات المقحمة أو المعادلات الذهنية المجردة . وهي عيوب تتضح أكثر فأكثر عندما تربط بين أدوات التعبير وبقية عناصر البناء الشعري كقضية الشاعر وتجربته الشعرية .

فالقضية التي يسوقها إلينا الشاعر في قصيدته هي قضية الإنسان في صراعه الجبار من أجل حياة أفضل ، هي قضية السلام على هذه الأرض التي نعيش عليها . ولكن القضية في الشعر ليست هي الخطوط السياسية التي يرسمها القادة والمفكرون السياسيون ، بل هي الخطوط التي يرسمها وجدان الشاعر على ضوء تجربته الشخصية . فالعالم المضطرب بضجيج الحرب يهز مشاعر « الأب » في شخصية الشاعر كإنسان . ولذلك فهو لا يكتب بياناً سياسياً ، بل يكتب رسالة إلى وجدان « الأب » في شخصية ترومان كإنسان ، أيضاً . والشرقاوى يعلم جيداً أن مقاليد الأمور في مسائل الحرب والسلام ليست معلقة بأصابع فرد كالرئيس ترومان أو غيره من زعماء العرب الاستعماري ، وإنما هي — على المستوى السياسي — مسألة علاقات القوى في العالم كله . لهذا نجىء رسالة الشرقاوى إلى ترومان لتقول شيئاً آخر يستلهم « الموقف السياسي » ويتجاوز في نفس اللحظة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . فهو لا يوجه الخطاب إلى ترومان وحده — بدليل أنه خطاب مفتوح — وإنما يوجهه إلى كل إنسان على ظهر هذا الكوكب ، يحمل بين جنبيه مشاعر الأبوة ، وبمعنى آخر يحمل معه إنسانيته ، أو جوهره الإنساني . فليست الأبوة إلا رمزاً لهذا الجوهر العميق . ترومان إذن ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان ، والشاعر عبد الرحمن الشرقاوى أيضاً ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان . أى أن الإنسانية في القصيدة تقم حوارة مع نفسها . ولكن الوجه الذي يطالنا به ترومان ليس هو الوجه الذي يطالنا به الشاعر ، فبالرغم من وحلتهما في مشاعر الأبوة التي

تجمع قلبهما حول الأطفال ، إلا أن شخصية ترومان تحمل دلالات أخرى ، فهو أيضاً ممثل أبشع الأنظمة الاستغلالية على هذا الكوكب ، حتى إنه يستطيع أن يقامر بملايين البشر مقابل إرضاء حملة الأسهم في شركات الدمار الأمريكية . والعلاقة بين ترومان الأب ، وترومان إله الدمار ، هي التوتر الحساس الذى يلعب عليه الشاعر من خلال تجربته الشخصية منذ كان طفلاً يلهو في قريته ، ليستكشف بعثد أسرار المأساة الدامية التى تعيشها بلاده . سواء أكان ذلك عن طريق الصراع العنيف مع السلطة الحاكمة آنذاك ، أم عن طريق مؤامرة الصمت التى يحاط بها المعسكر الاشتراكي والاشتراكية . وهو يمسد الطريق الأول فى حوار مفقوض بين جهاز القمع وأحد المناضلين ، ويمسّد الطريق الآخر فى حوار بين مندوس وأحد التلاميذ حول مكان روسيا من العالم . إلى أن يصل إلى الصغيرة « عزة » التى تركها فى القاهرة تعاني ويلات الظلام الذى فرض على أبيها الننى ، والذى يهددها بالضيق الكامل . هذه هى التجربة الشخصية التى جسدت القضية العامة فى قصيدة الشرفاء . وهى من أهم معالم الشعر العربى الحديث ، لأنها تشكل ما ندعوه بالرؤيا الفنية للشاعر ، وهى المحاولة الجديّة التى حرم منها الشعر العربى طويلاً .

٢

مازلت أذكر كلمات الدكتور إحسان عباس حول شعر عبد الوهاب البياتي فى كتابه الذى أصدره عن الشاعر منذ عشر سنوات . أذكر هذه الكلمات لأنها كانت تعبر عن رأى يخالف ما أراه من التقيض إلى التقيض . فقد أحس الدكتور أن « الننى » و « الغربة » و « الضيق » فى شعر البياتي تمنح شعره مذاقاً وجودياً ، كما أن اقتراب البياتي من لغة الحديث الیوى تقرب به من إلیوت .

فبالرغم من أن هاتين الظاهرتين - إحساس المغرب ولغة الحديث - يحفل بهما شعر البياتي بلا أدنى شك ، إلا أننى لا أعود بهما إلى الوجودية و ت . س إلیوت . وهنا أيضاً لست أجهل أن الشاعر قد نهل من هذين الرافدين كأى مثقف عربى يستمد حياته الروحية من كافة شرايين الثقافة . بل إن هذين الرافدين

بالذات كان لهما الأثر البعيد في تكوين جبل كامل في المستوى الفكري عن طريق الوجودية ، وفي المستوى الفني للشعر الحديث عن طريق إليوت .

إلا أننا في أمس الحاجة إلى اختبار مدى تأثرنا بهذا الرافد أو ذلك ، والتعرف على طبيعة الجبري الرئيسي الذي يشق تياره الغالب على تكويننا الثقافي وخبراتنا الجمالية . فلا ريب أن المناخ الحضاري الذي نتسمه يحتاج إلى فتح جميع النوافذ لمستقبل منها مختلف رياح الفكر ، إلا أننا لا نسمع لهذه الرياح - كما يقول غاندي - بأن تقتلعنا من أرضنا . لهذا كانت البلور التي تثبت وترسخ في هذه الأرض هي التي تثمر فينا ثمارها الأصيلة ، هي التي تعمل على تأصيل أنفسنا وتلتقي مع جوهرنا الأعظم .

هكذا اختلفت مع إحسان عباس حين اتخذ من ديوان الياني «أباريق مهنمة» دليلاً على وجوديته وإلويته . فالنفي والغربة والضياغ التي نستشعرها عند هذا الشاعر العربي - كما شعرنا بها عند الشراوي - كلها وليدة ظروف سياسية واجتماعية عابرة ، عاناها الياني فيما قبل ثورة العراق العظيمة في ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ وعاناها الشراوي قبل ثورة ١٩٥٢ . ومعنى ذلك أن غربة الشراوي والياني في شعرها ، هي أولاً ، غربة جزئية على صعيد النضال السياسي ، وليست غربة حضارية شاملة على مستوى الرفض للحياة ذاتها ، بل على العكس فالنفي في مستواه السياسي هو إحدى محطات الوصول إلى «قبول شامل» للحياة . أي أن النفي هنا هو تقبض النفي هناك . هذا يؤدي بنا ثانياً ، إلى أن غربة الشاعر تصبح غربة عابرة ، فكما أنها ليست إحساساً كونياً ، فهي أيضاً ليست شعوراً أبدياً ، إنها إحدى حالات الشاعر ، وليست هي حالته الوحيدة . غربة الياني والشراوي داخل الزمان والمكان ، أما غربة شاعر الرفض فهي خارج الزمان والمكان . بعبارة أخرى : غربة شاعرنا العربي غربة اجتماعية ، أما غربة الشاعر الوجودي^(١) فهي غربة ميتافيزيقية . وهذه الغربة سمات محددة يختلف بها الشاعر العربي اختلافاً حاسماً عن زميله في الغرب ، سمات خاصة متفردة صنعتها ظروفنا الشخصية

(١) ليس هناك شعراء وجوديين ، وإنما أجاري هنا الصفة التي علمها الدكتور عباس على الياني في كتابه « عبد الوهاب الياني والشعر العراقي الحديث » .

وظروفنا الموضوعية على السواء مما ستفصل فيه القول بعد قليل .

يهنا الآن أن نرفع اتهاماً آخر هو الالتصاق الحميم بالشاعر الكبير ت . س . إليوت . فالحق أن قطاعاً عريضاً من شعرائنا قد اتصل بـفن إليوت في وقت مبكر ، لا لأن « لغة الحديث » هي التي جلبتهم في هذا الفن ، بل لأن توفيت اللقاء بين جيلنا والحضارة الأوروبية صادف من ناحية ازدهار إليوت على النطاق العالمي ، ولأن « الأرض الغراب » التي شاعت روحها في الشعر الغربي قد التقت مع روح اليأس التي كادت تمحق الأجيال المعاصرة في أعقاب كارثة فلسطين وأثناء سيطرة الأنظمة الرجعية في جميع أنحاء المنطقة العربية سيطرة تامة في تآزر وثيق مع الاستعمار . غير أن هذا المناخ الإليوتي لم يكن هو الأب الشرعي للغة الواقع اليوتي في شعرنا الحديث . فهذه اللغة الحية كانت إحدى عناصر المد الثوري في حياتنا السياسية والاجتماعية ، التي نشأ شعراؤنا الحديثون في أحضانها . أى أن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثوري إلى الجماهير القارة . إن التأكيد على هذه النقطة شديد الأهمية ، لأن تحديد النشأة التاريخية للغة الحديث في الشعر الغربي على يد إليوت ، يختلف اختلافاً كبيراً عنه في الشعر العربي الحديث . إذ بينما تقترب الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر الغربي بالإحساس العميق بالحرب الذي يحيق بالحضارة الإنسانية في ظل التقدم العلمي مع مناشدة الإنسانية الالتفاف حول القيم الروحية كمخلص وحيد من مأساة العلم والعقل ، تقترب الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر العربي بالنضال الثوري من أجل الاشتراكية والتقدم العلمي لأن العلم بغير اشتراكية هو المعمل الذي للقنابل النووية ، أما العلم بالاشتراكية فهو منهج الحرية والتقدم والسلام .

إن الخطأ المنهجي القادح الذي يقع فيه بعض نقادنا أنهم يلتفتون مجموعة من الظواهر ثم يطبقون عليها بصورة آلية ما يمكن تسميته بنظام المعادلات الرياضية وهو منهج يغري ويهبط بما يؤدي إليه من نتائج التناظر والتقابل والتلاق والتعارض . وهو أيضاً منهج سهل لا يلتبس سوى المظهر البراق لإحدى الظواهر ، وحالما يعثر لها على القالب أو المعادلة الشكلية ، فإنه يسارع إلى التقاطها

وتطابق تلك النظرة الآلية عليها . هذا المنهج هو الذى يرى كلمات النثى والغربة والضياح فيرجح أن صاحبها فنان وجودى مهما كان شاعراً عريضاً من العراق المناضل ، وهو الذى يشعر بسرمان الواقع اليوى بين تعبيرات الشاعر فيلحقه في زمرة الإليوتيين مهما تباين الواقع الثورى العربى عن الواقع الحضارى المهار فى الغرب .

واعتقضى أن المنهج العلمى السليم هو الذى يستقصى فى حدة وعمق ، المعلم التفصيلية للتأثر والتأثير المتبادل بين الحضارة العالية والحضارة العربية - المعاصرتين - وعلمية التفاعل بين هذا المناخ الحضارى المشترك ، والشاعر موضوع البحث . فعمل ما نستورده من التكنيك الغربى يتحول أثناء تفاعله مع المضمون العربى إلى شيء جديد لا يخطر على بال مبدعه الأصلى ، أو متلقيه الجديد ، وإنما هو كامن فى تلك العملية المعقدة التى ندعوها بالتفاعل بين الفنان وعلمه .

هذه القضية هى التى جذبتنى إلى ديوان «كلمات لا تموت»^(١) لعبد الوهاب البياتى ، لأنه فيما يخليل إلى أقدر دواوينه على تحديد الأطراف التى تتجاذب القضية ، والأبعاد التى تحتويها .

• • •

تمت عنوان عام هو ١٢٠ قصيدة إلى العراق ، وعنوان خاص هو «شعرى» يقول البياتى :

شعرى جواد جامع ، يعلو بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

فى الجبال

بفارس الأمل الحزين

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين ؟

وأشعلوا نار الحنين

في ليل علنا
ودكوا بالأنشيد العروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
ياقلب لا تهرم
فإن أماننا حبا عظيماً
حبي لأطفالى ، لشعبي
للحروف الخضر
لا تهرم ! فإن أماننا حبا عظيماً .

يستطيع الناقد العروشى ، بل الناقد اللغوى ، أن يجادل الشاعر في مواضع كثيرة من هذه الأبيات ، جدالاً قد لا ينتها فيه إلى حل حاسم . ولكن كل قارئ لهذه القصيدة سوف يحس بالرغم من كل الهنات التى تحيطها أن الشاعر يعى وظيفته الفنية فى الحياة ، وهو وعى يتأرجح من الإمامة الحية ولمس إلى ما يشبه الخطابة المباشرة ، إلا أنه وعى عميق مسئول . فالشاعر يعى فى أمانة وصدق أن الفن قادر على ذلك عرض الظلم إذا أراد . والوعى يولد الحزن فى نفس الشاعر لأن النتائج التى يمدونحوها جواده بعيدة فى الجبال . هذا الحزن هو الوجه الآخر للأمل الذى يتجدد مع كل لحظة يتجدد فيها قلب الفارس بالحلب العظيم . وهذا الأمل هو الذى يشحن القلب بحرارة الصبا فلا يهرم . لست أود أن أنثر كلمات الشاعر ، وإنما أريد أن أكتشف ذلك المفتاح الشخصى الذى نستطيع بواسطته أن ننفذ إلى عالم الشاعر ورؤياه الفنية . حينذاك سنعرف ما إذا كانت غريته أصيلة أم مفتعلة ، غريبة وجودية أم أنها شىء آخر . وكذلك سنعرف ما إذا كانت لغة الحياة فى شعر البياتى هى لغة الواقع الذى يعيشه ، أم أنها لغة مستوردة من وراء البحار . فتحديد وظيفة الشعر كما جاءت فى هذه القصيدة وغيرها ، هى نقطة الانطلاق الأولى فى العثور على موقف هذا الشاعر « الغريب » أو « المنفى » أو « الضائع » . وما إذا كان يتوصل بلغة الناس إلى مخلص عظيم يتخذ الأرض الخراب ، أم أن له هدفاً آخر نئين حقيقته فيما على من قصائد . فهنا الشاعر الذى ينطوى على أمل حزين فى اللحاق بالنتائج البعيدة فى الجبال ،

ويناشد قلبه ألا يهرم في انتظار الحب العظيم ، هو نفسه الذى يقول تحت عنوان « الشعر والثورة » :

« الشعر أعذب الكلوب »

قالوا

وما صدقوا

لأنهم تنابله وعود

كانوا حذاء للسلطين الغزاة

بلا قلوب

يا شعر حطم هذه الأوثان

واقطع الخطوب

وتعال نرتاد البحار

ونجتلى نجم الشعوب

أنا ذاهب كى أفرع الأجراس

كى أطأ اللهب .

هنا يزداد الشاعر وضوحاً ، وربما تقريرية . ولكن من قال إن الحديث حول علاقة الفن بالثورة يخلو من مباشرة وتقرير؟ ولكن التقريرية نفسها تختلف من شاعر إلى آخر . فالمقدمة الخبرية التى يمهّد بها البياني لما يمكن أن أدعوه « بالمشكلة » هى أن قولاً مأثوراً يؤكد أن أعذب الشعر أكذبه . قصيدة البياني ليست دحضاً عقلياً أو اجابة منطقية لهذه الفكرة المتخلفة ، وإنما هى انفعال وجداني بفكرة مقابلة . والفكرة الجديدة تقول إن أولئك الذين أشاعوا القول السابق كانوا مجرد أحذية للسلطين والغزاة ، فهم بلا قلوب . الفكرة الجديدة تتطلب من الشاعر الحديث أن يوطن نفسه على صعب كالجبال ، أهمها أنه يشق أرضاً بكرّاً لا يملك من وسائل إحصائها سوى الإيمان . هذه هى القوة التى فتحتها البياني أمام ضمير الفنان المعاصر — لا الشاعر فحسب — هل يصدق مع نفسه ومع الناس ، فيستعد لأهوال رحلة قاسية لا ترحم ، ولا يدرى علام تكون نهايتها ، أم يكذب على نفسه وعلى الناس فيتمزج شعراً كالحلوى يخدر به ذاته والآخرين فلا يشعر أنه

أمسى حذاء في قدمي الغزاة والطفاة ؟ إن هذا الفريق الأخير هو الذي « ينظر »
 لعنوبة الشعر الكاذب ، وهو الذي يصف « فروسية » الأمل الحزين بأنها دون
 كيميوتية خاسرة . الحركة الأخلاقية التي فتحها البياتي على آخرها هي هذه : إن
 إحدى الكفتين تملك السلطة والنفوذ ، والأخرى لا تملك سوى الضمير المظلمين :
 وهو يختار الكفة الراجحة في أعماقه : الضمير . سوف يشقى به حقاً ، سيفتحهم
 الخطوب ويرتاد البحار ، غير أن ذلك كله إنما ليجلى نجم الشعوب ، وهذا
 قد اختار فراح يقرع الأجراس كي يعلأ اللهب . ليست القصيدة بناءً منطقيًا
 يعتمد على المحاجة العقلية فهو « لا يتثبت » صواب « رأيه » وخطأ الطرف الآخر ،
 هو لا يمرض رأياً بالمرّة . . إنه يكتفى بهذا البناء الموسيقي الذي يثير انفعال الوجدان
 أكثر من فوران العقل : « المقدمة التصويرية تهكم من أولئك » « التناقلة - العور -
 الأحذية » لأن الشعر العظيم هو كشف جديد وتفتح جديد وبعث جديد ، وليس انغلاقاً على
 صياغة الأكاذيب وتلفيقها بمهارة ترضى السادة . والكشف الجديد شاق ومرعب ،
 شاق في ارتياده أحوال المجهول ، ومرعب في لحيته المتجدد إلى ما لا نهاية . وهذه
 الأسباب مجتمعة يجسد البياتي مأساة الشاعر أو الفنان « الكاذب » في قصيدته
 الممتازة « أبو زيد السروجي » .

أبو زيد من أبطال مقامات الحريري ، ويصفه الشاعر في الهامش بأنه
 شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان :

كان يغني

عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت « طرود »

وعلقت في قلب « مدريد » وفي أبوابها

الأعواد

لأنه كان ، بلا ميعاد

يظهر في كل زمان ، راكباً

بغلته البرصاء

يأت يتبعه الجراد والوباء

الشخصية الفنية في قصيد الشعر ليست لها الملامح الفيزيكية التي يمكن أن ينحتها الرواى في قالبه القصصى المتسع ، القالب الأكثر موضوعية من أى قالب آخر . حينئذ يضطر الشاعر إلى إكسابها الأودية المعنوية من صفات الفكر والعقل والحركة ، وتهتر الأرض الفنية تحت الشاعر إذا استطلت هذه الصفات أو ضاقت أو اتسعت على الجسم المعنوى أو الشخصية الفنية المراد رسمها . ذلك أن المعنويات خطوط عامة زئبقية لا تلتصق بإحدى الشخصيات فضلاً عن تكوينها إحدى الشخصيات إلا إذا كانت من النوع الشديد الخصوصية . لهذا يلجأ الشاعر إلى الحيل المعروفة كالاستناد على إحدى الركائز الأسطورية أو التاريخية حيث توجد بعض الشخصيات والأحداث والمواقف « الجاهزة » للتجسيد الشعرى . ليست جاهزة تماماً بالطبع ، وإنما تكون مهياة للقيام بدورها الشعرى أكثر من غيرها ، هناك أيضاً من يخلفون شخصياتهم من تجاربهم في الحياة ويحسسونها في أثواب فيزيقية واضحة ، ولكن هذا النوع من الشخصيات لا يكتسب أهميته عند ذاك من الشعر ، بل من الصفات المجلوبة من خارجه . هكذا استقبلت شخصية أبى زيد السروجى في قصيدة البياتى : شحاذ يجتر من كتب الأموات ، يغنى في المؤاعير ولأثم الملك على السواء ، يغرى الصبايا ويقبل أبداً الناس عند مفارق الطرق ، ثم يشتمهم في اللحظة التالية ! هو إذن نموذج الفنان الذى تمتصه مطالب الرزق فلا تبقى منه على دم الكرامة ، بل هو يبيعه لكن من يشترى على قلعة الطريق أو في غادر الملك . هو ليس فناناً على وجه الدقة وإنما هو بوق نحاسى تسمعه بقلداد يغنى حين يغير عليها هولاكو ، وحين تستسلم ملويد ، وكل مدينة يجهمض فيها الثورة أمثال أولئك القوادين من باعة الفن . الباتى— على هذا النحو— ما يزال يؤكد على وظيفة الشاعر في الحياة ، بطريق بعيد عن المباشرة والتقرير . فاختياره لفظ منهار يؤدى عند المتلقى إلى اختيار النقط المقابل ، فهو لا يظل متمسكاً بالصورة البطولية للشاعر الثورى ، وإنما يقدم بديلها في مستقيمات العفة والقلر ، فتشمتز نفوسنا من أن يكون بيتنا هذا الذى يبيع الشعر والضمير إذا كان من يشترى يلمع على جبينه بريق الذهب ، أو إذا كانت فتاة غرة توهج في كيانها أشعة الأنوثة . إنه يعضى خلف المال واللذة ، يغنى دون قيد أو شرط . موقف الباتى من هذا النمط الإنسانى هو الرفض . إنه لا يلتمس لمثل

هذا النموذج أية مبررات من خارجه ، من مشجب « الظروف » الخالد ، الذى نعلق عليه كل خطايانا . واليباقى لا يقصد مطلقاً أن تكون هذه الشخصية الفنية موجودة بمخاديفها فى الواقع ، إذ يكفى أن يكون طابع اللامبالاة هو الميسم الذى يطبع إحدى الشخصيات فى مجال الفن ، حتى يتخذ منه الشاعر نفس الموقف : الرفض . فالتحط من كافة القيود التراثية والاجتماعية والمستقبلية يجعل من الفنان والفن كائناً ميتافيزيقياً معلقاً فى الهواء . ولا كان ذلك التصور مستحيلاً ، فان مثل هذا الفنان والفن يصبح خبراً مكتوباً لا أساس له من الفن أو الحياة الحقيقية . وليس هذا هو اليباقى القاتل :

قصائدلى أغلى من القمر

لأننى أودعت فيها لوعة البشر

وحسرة الحجر

أو يقول :

سألن الحب

الذى ينبت فى صحرائنا صبار

سألن النهار

إن لم أجد فى ضوئه قيثار

إن لم أجد أزهار

أو يقول :

إن حرفاً ،

ماردا

يولد فى أرض الجزائر

يولد اللبلة

لم تظفر به ريشة شاعر

هذه المقدمات الثلاثة توضح أين يقف اليباقى بين اللامبالاة والانهاء الثورى :

فلوعة البشر والقيثار والأزهار والحرف المارد فى أرض الجزائر هى الرموز العاجلة التى ينثرها الشاعر هنا وهناك لتتوحد على مكانه من هذا الصراع الضلوى الذى تكتوى به عقولنا وآقينا على السواء . ومن هذا المكان نبحث عن طبيعة الغربة

وفوق النقى وحقيقة الضياع الذى يطالعنا فى شعر البياتى .
 قصيدة «أقوال» هى الافتتاحية التى تلخص لنا جذور المأساة . وكما كان
 البياتى يتخير نموذجاً منهاراً مقابل للنموذج الثورى ، فإنه هنا أيضاً يتبع طريقاً
 آخر من طرق التستر التى خلف قناع شعبي أصيل هو «الامثال» . إنه يستخدم
 إطار المثل الشعبي على نحو غير مسبوق فى الشعر الحديث ، فهو لا يحول المثل
 الشعبي المثلث إلى بيت من الشعر ، وهو لا يحول معنى المثل إلى معنى آخر فى
 حدود الإطار اللفظى للمثل . ولكنه يستلهم فلسفة البناء القنى للمثل الشعبي هكذا :

أجنحة الشاعر فى بلادنا جليد

تلوب إن طارت إلى البعيد

قبة الثلج على «صنين»

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

يكفن الحقول

ويغمر الوديان بالدهول

إلى أن يقول :

الله فى مدينتى يباع فى المزاد

دعارة الفكر

هنا ، رائجة ، دعارة الأجساد

لأنه لا يقبل القسمة ، يا حبي ، على اثنين

عادوا به معطماً ، مقيد اليدين

عقارب الساعة لا ترجع للوراء

قطارنا مر

فلا جوى من البكاء

واستخدام الميكل النظرى للمثل أو نسيجه القنى يدفعنا إلى افتراض غياب
 الوحدة العضوية فى القصيدة . غير أننا نلاحظ على الفور أن البياتى ربط بين أجزاء

قصيدته التي تبلو كما لو كانت متناثرة ، ربطاً حياً عميقاً . . ليس نتاجاً لوحدة الموضوع ، وإنما هو نتاج الوحدة الدينامية الداخلية بين مختلف عناصر القصيدة من بناء موسيقى ونفس وفكرى وجمالى . فالقاطع تتراوح بين بيتين وثلاثة وخمسة وسبعة ، كما يتراوح استخدام عدد التفعيلات بصورة حادة من مقطع إلى آخر . يؤدي ذلك إلى ما يشبه البناء السيمفونى للقصيدة فيلغى الشاعر من تكوينها البناء الهندسى من تناظرات وتقابلات وتقاطع أطراف ، ويبقى على الشحنة العاطفية والموضعية اللغنية التي تتألق من تفجير المقاطع لهذه المجموعة الهائلة المركزة المتصارعة من التفاعلات : الأجنحة الذائبة ، والكفن الرمادى ، والوديان الداهلة ، والإله المباع ، وأسواق الدعارة . . لاثنتى الصورة مع الأخرى فى وفاق شكلى آلى رتيب ، بل تصطدم كل صورة مع الأخرى ، وكل وزن مع الآخر ، وكل فكرة جزئية مع الفكرة التالية ، وهكذا يتوالى الصراع بين عناصر الشكل التعبيرى والبناء النظرى والتكوين النفسى والتركيب الجمالى . ويظل هذا التلاطم طويلاً بين مختلف أجزاء القصيدة ، يولد فينا القلق الحاد المرير بين أجنحة الشاعر الجليلية التي تلوب إن طارت بعيداً ، وعقارب الساعة التي هرولت فر القطار ، ولم يعد ثمة جلوى للبكاء . لقد كثف البياني العراقيلى التي يضعها الزمن أمام كل فنان أصيل من مجتمع رجبى آمن وقوادين يقتاتون من الشعر والأجساد وأى شئء وأساة فلسطين الرابضة على حافة الأفق تنذر أجيالنا بأن الله يبيعه اليهود لأنه — هناك — مشرد طريد ، وكيف أن عقارب الساعة لا ترجع للوراء . هذه الجبال من الصعاب هى التي يفتح بها البياني مشهد النوى والاغتراب والضيق فى حياته . ومن فوق أرض هذا الجبل علينا أن نردد مع البياني ما قاله لجوركى :

الجبال مكسوة

بالثلج

والسواء بالسحب

ولم يزل إنساننا باسماء

للموت فى عشية الصلب

والأرض من أعماقها

لم تزل
تفيض بالعطاء والحب

هذه الأبيات أشبه ما تكون بالشعار الذى يضىء لنا الطريق إلى منق
البياق . وسرت نتابع الشاعر « الطريد » وهو يحلم :

حلمت
أنى هارب طريد
فى غابة
فى وطنى البعيد
تتبعنى اللثاب
عبر البرارى السود
حلمت

— والفراق يا حبيبى عذاب —

أنى بلا وطن
أموت فى مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبى
وحلى بلا وطن

كما كان البياق يصف قصيدته بأنها « أقوال » لتفترض فنياً أنها مجموعة
من الأمثال ، يأتى هنا ليقنعنا بأنه كان يحلم . إنه أسلوبه فى التعبير غير المباشر
الذى يمسد إحدى حالات الثورة فى الوجدان ضمن إطار يستجيب له قلب
المتلقى ووعيه . والحلم ليس إلا إحدى أدوات التعبير غير المباشر عند البياق
فهناك التجربة الشخصية التى يلتقط الشاعر جزئياتها من واقع الحياة اليومية ،
لتتحم بالدلالة العامة التى يعيشها الغريب ، المنفى ، الضائع . والمكان فى قصيدة
« صديقة » هو أقرب ما يكون إلى إحدى ملاهى الضياع ، وشخصيات القصيدة
هى الشاعر مع إحدى فتيات الضياع ، وإزمان هو ذلك الوقت الضائع من العمر :

مائلتي موحشة ومقعدى جليل
 يادمية تجهل ما أريد
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى إلى فارسك الجليل
 عودى وخليتي هنا
 أمضغ قلبي
 أنزى وحيد
 أنا إذا استيقظ فيك الشوق
 إنسان من الجليل
 عواطفى تركتها هناك
 فى دمشق
 فى مدينة الشمس التى فى الليل لا تغيب
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى
 وخليتى على الصليب

صليب الشاعر إذن هو المنفى الاضطرارى ، وليس هو الوجود ككل . وهو
 عندما يستخدم هذه القصة الى لم تكتمل كأسطورة بهت نقوشها على حجر
 قديم ، إنما يتوصل إلى وجداننا العاطفى بأشد مثيراته عنفاً ، حتى يستيقظ وعينا
 على أن هذا الذى شيء محسوس داخل الزمان والمكان ، وليس حالة ميتافيزيقية
 خارج هذه الحدود . فإنا نستشعره فى عيني الشاعر من سأم وفجعة وضباب ، إنما
 هو نتاج ذلك الجليل الذى تفصل جباله بينه وبين وطنه . وفى بعض الأحيان
 كان الفنان يزواج بين أداتين من أدوات التعبير . كأن يجمع بين الحلم والشخصية
 البهيلة التى صورها فى أبى زيد السروجى ، ولكنه حين يجمع بين الأداتين ،
 فلأنما ليصل إلى معزوف جليل . يقول فى قصيدة من أروع قصائده هى
 « ثلاث رباعيات » :

رأيت في المنام
محبوبتي ، عارية ، ترقص في كأس من المدام
أردت أن أشربه ، لكنني غرقت في الكأس وفي
الظلام
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٢

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق
أردت أن أشعل في قصائدي الحريق
لكنني غرقت في صمتي ، وفي بئر حباتي
الأسود العميق
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٣

وضعت قلبي في إناء ، ووضعت السيف في إناء
محبوبتي امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهبا
صلحت بالغناء
لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان .

إن المزاوجة بين أداتين في التعبير — على المستوى النظري — هي خطوة
جديدة في طريق الصياغة غير التقريرية . وهي في مستوى التطبيق على قصيدة
البياتي هذه تنفي الفكرة الأولى عن الشاعر أو الفنان الذي أهدر دم كرامته على
أعتاب السلطان ، تغنيها بالتجاوز والتخطي . فالشاعر هذه المرة قد تحول فجأة

عن موقف اللامبالاة وقتل السلطان . والتحول المفاجئ وعلمية القتل ليستا إلا من قبيل المبالغات المسموح بها في الشعر ، لتجسيد مدى ما بلغته الحالة التي يشخصها الشاعر فنيا من موات دفع الغناء الانتهازي لأن يكون بطلا مرة واحدة ! . هذا الميل إلى الخارق وغير المألوف هو إحدى النتائج المتولدة عن تزواج أداتين من أدوات التجربة الشعرية في التعبير عن نفسها ، فنحن لا نلبث أن نتذكر أن هذه البطولة الأسطورية المفاجئة كانت حلما . ولكن هذا التذكر لا يلغى إحساسنا العميق بصرامة المسؤولية التي يستشعرها الفنان حتى النخاع . إن غربته — بالتحديد — هي وليدة مناخ الرعب الذي يروى إليه من بعيد ، ولا يتلذذ نفسه بإيضاحه وتجسيده لهول ما عانى هو من ويلاته .

موقف الشاعر من الحضارة الأوربية شديد الوضوح في قصيدته « سماء بلا نجوم » حيث ترافقه المبالغة الشعرية في قوله إن مستقعا في وطنه أجمل من بحيرة في ليل أوروبا بلا ضياء . وقصيدته « حضارة الغرب » التي يراها عاهرة فاتها القطار ، وقصيدته « أوروبا العجوز » التي يراها مقطوعة الأنداء .

وإذا كان عبد الوهاب البياتي قد استخدم أبا زيد السروجي نموذجا للشاعر الوصول المهزوم ، فإنه في قصيدته « وداعا لإستامبول » ينظر في المرأة فيرى ناظم حكمت — المنفى الآخر — وقد أصبحت شوارع إستامبول في غيابه في وحشة الأمل . لهذا لا يتزل المدينة حتى لا يراه ابن الشاعر مسهد العينين خجلا . وإذا كان الموت في المنفى هو لوعة الغريب ، فإن الموت في الوطن هو بطاقة الشهيد :

رفاقتنا ماتوا
ولم يبق سوى الجدار
يسخر من أمواتنا
من ليلنا
المنهار .

هكذا يقيم الشاعر جسرا من الهدف العظيم المشترك من شهيد المنفى وشهيد الوطن ، كلاهما يتغلب حتى الموت . بل إن هذا المنفى إذا عاد ، فإنه لن يجد

رفاق العمر . وهكذا يعود منفيًا من جديد . ولكنه نفي مؤقت محدود بأسوار الطغاة ونظامهم الرجعي ، فما لبثت بغداد — وطن الشاعر — أن نزعّت عن نفسها عار القرون فدكت عروش الظلم والظغيان . لم يكن البياقي واحداً من الضالعين في الحى اللاتينى ، بل كان تمزقه هو ذلك الانشطار المأساوى الحاد بين مشاركة شعبه النضال من أجل حياة أفضل ، وبين بقائه المؤقت في مكان بعيد .

ولأن النفي في شعر البياقي ليس غربة وجودية أو ضياعاً لا انتهاياً ، فإن البناء التعبيرى في هذا الشعر لا يستلهم لغة الحياة وفق ما ينادى به إليوت ، بل وفق ما تمور به التجربة الشخصية في وجدانه المحترق . فهو حين يتصور هذا المشهد :

طفل مصلوب

وحمامة

تنقر أقلامه

لوحة فنان زيتية

في مقهى منسية .

أو هذا المشهد :

لأن حياقي

بلونك ، يا فارس

مستحيلة .

كسرت فتاوى

ويتمنى

في الطفولة

فلإننا نقول إن هذا الصور الشعرى هو تحقيق لغة الحياة اليومية دون أن نفترض في هذه الحياة فوضى وأرضاً خراباً تجمع في قصيدة واحدة بين بيت من الشعر اللاتينى إلى حكمة صينية إلى حليث تافه لامرأة تافهة إلى صبيحة من زقاق مهجور من أزقة لندن . إن صورة الحياة في مخيلة إليوت الشعرية هي وليدة ذلك الاضطراب الحضارى الذى يربك أذهان كبار المفكرين في الغرب . فالصورة للشوشة هي لغة الحياة التى يفهمها الشاعر الغربى الحليث . أما صورة الحياة

في مخيلة البياتي وزملائه فلنأخذ لا تعتمد بدورها على التقيض : أى على الانسجام المنطقي المتناسك ، وإنما هي تستفيد من الإنسانية المتفجرة بشحنات العاطفة والوجدان فلا تخضع القصيدة العربية الحديثة لأى « نظام » سابق على عملية الخلق الفنى . ولكنها في نفس الوقت تستلهم لغة الحديث من حضارة شعب يبنى حياته بالعلم والاشتراكية . لقد أفاد الشاعر العربى إذن من « نتائج » انعكاس الحراب الحضارى على إبداع إليوت فحرر كثيراً من قيود الشكلية التقليدية وذهنيتها الميتة . إلا أنه رفض « أصول » أو « مقدمات » هذه النتائج ، لا لأن حضارته في مرحلة البناء فحسب ، بل لأن هذا البناء يتم في ظل نظام اجتماعى متقدم . لهذا كان الطفل المصلوب والحمامة التى تنقر أقدامه والورحة الزيتية والفؤاد المكسور والطفولة اليتيمة ، كلها كلمات تشع بالحياة التى نحياها من حيث المستوى اللفظى ، وكلها كلمات سهلة ميسورة التركيب لأنها من قلب شاعر يعيش مع شعبه مرحلة بناء حضارى يبدأ من البساطة إلى التركيب ، وكلها كلمات صيغت في نظام شعرى نسمع خطاه الموسيقية وموجاته الانفعالية مع وقع الفكرة الإنسانية المتقدمة الكامنة في كل دقة قلب يخفق بها البياتي ، وكل وضعة ذهن يتألق بها عقله الشعرى الخالق .

٣

بالرغم من أن النغمة الرئيسية في شعر صلاح عبد الصبور هي الحزن ، فإن قصيدة « رحلة في الليل » تتسم بمحزنها النابع من تجربة تختلف كميئاً عن مجموع تجاربه في بقية قصائد الديوان^(١) . فهي ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب ، بل هي تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضاً . جميع قصائد « الناس بلائى » يمكنك أن تعطيها نعتاً بسيطاً بغير جهد ، فهذا هو الحزن العاطفى ، وذلك هو الحزن الاجتماعى ، وهكذا . أما « رحلة في الليل » فلا تمنحك هذه الفرصة اليسيرة في تصنيفها بإحدى خانات الحزن التقليدية ، لأن التجربة الشعرية في القصيدة تتجاوز المفهوم القريب للحزن ، لتجاوزها أصلاً مرحلة جمالية كاملة في حياة الشاعر الفنية ، إذا لم يكن في تاريخ الشعر المصرى الحديث .

ولعل السمة الأولى التى تضىء على هذه القصيدة قيمة ريادية ، هى «الشذول» .
 وتكتسب «رحلة فى الليل» هذه الصفة من جماع العاصر الشمولية فى جزئياتها
 الصغيرة . فالليل الذى يفتح به الشاعر قصيدته ، ليس هو الليل الرومانسى الذى
 يعذب المحبين ، ولا هو الليل المضنى الذى يقاسى منه المرضى ، ولا هو الليل
 الجنسى الذى يتوق إليه الكثيرون .. هذه وغيرها ، ألوان جزئية من الليل الأكبر
 الذى يتمثل فى افتتاحية صلاح :

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير

ويطلق الظنون فى فراشى الصغير

ويثقل القنود بالسواد

ورحلة الضياع فى بحر الحداد

نحن مقبلون إذن على «ليل شامل» ربما أحسست فيه بعذاب الحب ،
 أو وحشية المرض ، أو سيطرة اللذة ، ولكن هذه كلها ليست إلا ألوان الإطار
 الخارجى الذى يضم ليل صلاح عبد الصبور . فتلك المشاعر كلها بمثابة المدخل
 التمهيدى إلى هذا الليل الكبير :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق . . . والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق فض مجلس السمر

«إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقى مساء غد»

«الرخ مات - فاحترس - الشاه مات»

لم ينجه التدبير ، إني للاعب خطير

أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير

الليل هنا أعظم من الظلمة العابرة التى تسبق ضوء الفجر ، لأنه فيما يبدو
 لا فجر له . . . عذاب هذا الليل لا يرادف السهاد ، إنما يرادف الإحساس
 بالنهاية التى يعلنها تعبير الوداع «إلى اللقاء» ، وهو يرادف الغربة فى العالم ،
 فالظلام محنة «الغريب» ، وهو يرادف الموت فلا بد أن يموت الملك فى لعبة
 الشطرنج مهما كانت براعة اللاعبين . ولا يمكن أن تكون لعبة الشطرنج سوى
 لعبة «الحياة والموت» ، فالليل عند صلاح هو عذاب المصير والغربة والموت ،
 هو مدلول «شمول» لا يقبل التجزئة . وهو كما قلت مجرد مقدمة إلى بقية عناصر

التجربة ، ولكنه يتضمن السمة الرئيسية فيها . فسوف نتعرف على هذا الشمول في المقطع الثاني ونحن نستمع بقلوب فرعة إلى قصة «الأجل المهدوم» الذى يحط من السماء فجأة ليقتنص الطائر الصغير فى عشه الآمن . ونزداد تعرفاً على هذا الشمول فى المقطع الثالث مع «الطارق المجهول» . وفى المقطع الرابع مع «السندباد» . الشمول على هذا النحو يعنى تفتح التجربة على كافة المنافذ ، ومن ثم يستطيع الفنان أن يستوعب مختلف الوسائل التعبيرية فى صياغتها . بل إن التفاعل بين شمولية التجربة وأدوات التعبير يفضى على هذه الأدوات أيضاً سمة الشمول . فلقد كانت النزعة الدرامية بين الحوار والقصة «الداخلية» من الوسائل التى أكدت هذه السمة بشكل قاطع :

وفى فراشى الظنون ، لم تدع جفنى ينام
مازال فى عرض الطريق تأهون بظلمون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كانهم سيكون

— «لاشئ فى الدنيا جميل كالنساء فى الشتاء»
— «الخمر تهتك الأسرار»
— «وتفضح الإزار»
— «والشعار . . والدثار»

ويضحكون ضحكة بلا نخوم . .
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

الحوار لا يبتنى بصورة آلية لأنه لا يتم من الخارج ، بل من أعماق التجربة الشاملة للحزن ، يتحول الليل إلى رمز للضياع . فالسرات الصغيرة كالنساء والخمر لا تجلب فى النهاية سوى الضحكات القصيرة الأجل ، السريعة الزوال بلا صدى . ومن هنا كانت الشطرة القصيرة فى الحوار ، والهدوء الموسيقى فى بقية الأبيات ، تأكيداً ملحاً على جوهر التجربة فى الإحساس بالحزن إحساساً يبتنى معه كل تجزئة لحساب العاطفة الشخصية أو الاجتماعية . فهو إحساس كيفى وكفى معاً ، هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود، بين الذات والعالم . لهذا كان

الحوار تجسيدا دقيقاً لكل ما هو أعم وأكثر شمولاً ، من وداع الأصدقاء كل مساء ، إلى لعبة الشطرنج ، إلى الضحكات « الصريعة بالسكنة القلبية » . أما « القصة الداخلية » فتبرز بوضوح في المقطع الثاني « أغنية صغيرة » ، فالطائر الصغير الذى يعيش مع وحيدته الحبيب ، يتنفس عليهما « أجمل منوم » ذات مساء :

ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين

إن البساطة الشديدة في اختيار التعبير الجزئى من هذا البناء لا ينبغي أن نخدعنا عن أهمية شكله الدوائى . ولعل هذا المقطع بالذات يثير التساؤل حول هذه الصديقة التى تخللت القصيدة كلها كرمز للمحاطب ، فهى لا تقوم فى واقع الأمر مكان الحبيبة . والقصيدة بالتالى لا تتخذ شكل الرسالة . إن الأقصوصة الداخلية التى تتردد مع مأساة الطائر الصغير أو بشاعة الطارق المجهول لا تؤكد أن هناك طرفاً آخر فى العلاقة الرئيسية بالتجربة ، غير الكون أو هذا العالم . وهكذا تصبح القصة الداخلية لوناً من ألوان المونولوج الداخلى يحسم لنا هذا « التناظر » فى هيكل التجربة . ولا ريب أن لعبة الشطرنج ووداع الأصدقاء وقصة السندباد ، كلها توحى بأن ثمة صراعاً بين نقيضين . كما أن نهاية اللعبة والضحكات التى بلا تخوم ومأساة الطائر ، جميعها توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد . فالصديقة إذن ، أداة تعبيرية ، لجأ إليها الشاعر فى صياغة تلك الأقصوصة الداخلية كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم . ذلك أن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن المجرى العاطفى فى قصيدته ، وهو يعتمد فى تجسيم أزمنته مع الوجود على مركب عاطفى يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تتبلور فى كياننا « كلا » شاملاً لمأساتنا الكبرى . ولا أعرف شاعراً آخر — غير بدر شاكر السياب — أعطى الحوار الداخلى هذا المعنى . . ومع هذا ترتفع

قيمة المحاولة في قصيدة صلاح على ما عداها في أنها لم تكن رمزاً سياسياً أو اجتماعياً ، ولكنها قضية القضايا في حياة البشر .

• • •

والسمة الثانية لهذه القصيدة الرائدة ، هي تعدد الصور واختلافها على الرغم من اشتراكها في وحدة شعورية ، وقضية فكرية واحدة . ولا أعتقد أن هناك من يختلف معي في القول بأن الفضل الأول في استخدام هذه الوسيلة التعبيرية يعود إلى ت . س . إليوت . فأية نظرة سريعة إلى « الأرض الحراب » أو « الرجال الجوف » أو « أربعماء الرماد » تؤدي بنا إلى هذه النتيجة . ولكن يتبقى للشاعر العربي — بعد ذلك — استخدامه الممتاز لهذه الأداة . فقد كان الناظر القائم منذ البداية في هيكل التجربة ، مبرراً هاماً عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى « تنوع » الصور الموضوعية المعادلة لجرأه الشعوري ، بحيث لا يفقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من « وحدة » . ويتم ذلك عادة بواسطة « المحور » الفكري الذي ينتظم مقاطع القصيدة . في المقطع الأول « بجزر الحداد » مهد لنا الشاعر تجربته بالليل الذي ينفذه بلا ضمير ، وذكرى وذاع الأصدقاء ، ولعبة الشطرنج ، وأصوات الثلاثة التي تنداح في السكون مثل البكاء . وفي المقطع الثاني « أغنية صغيرة » كانت حكايته حزينة الختام لأن طائر الصغير صرعه الأجلد المتهوم . وهو يصارحننا بأن حزن حكايته لم يأت عبثاً . بل لأنه حزين . . لماذا ؟ يجب في المقطع الثالث « نزهة الجليل » :

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه يوم
لكن صوته الأَجَش يشدخ المساء
« إلى المصير ! » . . والمصير هوة تروع الظنون
وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الصغير

قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم

ومعدى المصير . . والمصير هوة تروع الظنون .

يتضح لنا الجبل كرمز إلى الانطلاق أو العنى والخلاص ، فالترمة والرهود بها ليست إلا الرغبة في هذا التحرر من حركات لعبة الشطرنج ، من أظافر الأجلد للنهوم ، من المصير . ولكن المجهول له بالمصدا ، فالرهود لن يكون ترمة على الجبل - فهذه الرغبة في الخلاص لا تتجاوز عتبات الحلم - وإنما للموعد الحقيقى الوحيد هو المصير ، هو « الهوة » التى تروع الظنون . هكنا يؤدى التسلسل الشعورى منذ البداية . . فالتمهيد المأساوى بالليل والمناوب ولعبة الشطرنج ، والحكاية الخزينة التى تنتهى بقتل الطائر للمسكين ، لابد أن تكون حلقتيها الثالثة هى ذلك « الطارق » الذى لا يحول بين الشاعر وترمة الجبل فحسب ، بل بين ليله والفجر . إنه ليل بلا فجر ، فقبل أن تتبلج أضواء الفجر ينتظره المصير . هتاك الهوة بين الليل والفجر . إن لعبة الشطرنج تختلف عن حكاية الأجلد للنهوم ، وهذه لا تقترب من واقعة الطارق المجهول . . إلا أن الصور الثلاث تتآزر فيما بينها فى وحدة شمووية كاملة . ذلك أن الشاعر لم تغره فتنة إحدى الجزئيات دون غيرها ، بل كان همه الأول هو « الربط » الديناى بين مختلف الصور التى تمكس واقعه النفسى الحزين . وإذا كان الناظر هو عماد التجربة الجمالية فى القصيدة كلها ، فقد كان الناظر كامناً فى كل مقطع منها : أولئك الذين يضحكون فى ظلام الليل ضحكاً « كالبكاء » ، ذلك الطير الصغير وإلفه الحبيب يكفیان بحسوتا منقار ثم يفجأهما الأجلد للنهوم ، وهكنا أقبل الطارق المجهول فى الوقت الذى يفكر فيه بترمة الجبل . إن هذا الناظر فى كل مقطع لم يشذ عن التناسق العام فى تناظر القصيدة بأكملها . وهو لم يقتصر على التناظر الصورى . وإنما تضمن مختلف المستويات الفكرية والنغمية .

• • •

وإذا كان الناظر هو التناقض والتقابل فى آن ، فإن الثلاثة مقاطع الأخيرة تصوغ البسمة الثالثة فى هذه القصيدة الهامة ، وهى « التركيب » بين المتناقضات . يقول الشاعر فى المقطع الرابع « السندباد » :

في آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاس الخطوط
وينضج الجبين بالعرق
ويتلوى اللخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العلم
السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
« السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! ! »
الندامى :

هنا محال، سندباد أن نجوب البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العلم

إن الشاعر لا يترك رموزه معلقة في الفضاء . بل هو يربط بينها وبين
مقاطع التجربة من جهة ، وبينها وبين القارئ من جهة أخرى . نحن لم ننس
بعد المقطع الأول « بحر الحداد » ورحلة الضياع التي يقوم بها الشاعر خلاله أثناء
الليل . وما هوذا يلح في الأبيات الأخيرة على حكاية الضياع في بحر العلم .
فالعلاقة بين الرحلة والحكاية ، وبين الحداد والعدم ، هي علاقة ترادف لا أكثر .
وننتقل إلى مقامة « السندباد » فنعثر على تلك الأوراق المطلسمة الخطوط والجبين
الذي ينضج بالعرق واللخان . . فنحن إذن مع « فنان » يحجب رحلة العذاب

مع تجربة الحلق ، لعله يحقق نزهة الجبل على نحو من الأنحاء . وهذه هي هزمة الوصل بين تلك المقدمة السريعة وبقية المقطع . فالسندباد هو محط من الناس ، يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده فيبدأ رحلاته المغامرة من أجل « المجهول » . وبقية البشر يكتفون غالباً بالاستماع إلى هذه المغامرات التي تتكامل مع مضاجعة النساء وغرس الكروم ونبيل الشتاء في صياغة حياتهم المادية المستريحة المطمئنة . هذا « التركيب » من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى « البطل المذهب » الذي سبق أن التقينا به في المقاطع الثلاثة الأولى . فهو وحيد في تجربته القلدة ، في رحلة الضياع ، وبحر العدم . وهو لا يلتقي مع المجموع إلا إذا أصبحت الرحلة مجرد حكاية تسهوى العقول الكسلى والقلوب الآمنة .

هذا التركيب بعينه هو ما نطالعه في المقطع الخامس « الميلاد الثاني » حيث يلعب الأطفال « لعبة العريس والعروس » . وحيث يقسم العشاق بالعهد الذي لن يهون . . ثم يذكر فجأة « صديقتي ا عمى صباحاً ، هل ذكرت نزهة الجبل ؟ » فهو لا يستطيع أن يذكر الميلاد وأفراح الحياة إلا وتتفص عليه ذكرى نزهة الجبل . . . ليس شيئاً طبيعياً أن تم أفرج الشر بالخلاص والانطلاق والتحرر ؟ ولكنه يعود في المقطع السادس « إلى الأبد » فيذكر لعبة الشطرنج ، لا ليربط بين البداية والنهاية فحسب ، بل ليجمع بين أطراف الصراع في وحدة تركيبية واضحة :

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ا وبعد غد ا

سنلتقى إلى الأبد

* * *

لو أضفنا إلى السمات السابقة لرحلة في الليل ، ما اشتملت عليه من تأثيرات بالأساطير الشعبية والراث الشعبي والثقافة الغربية والشرقية بغير أن تتفص هذه التأثيرات من أصالة التجربة ، فإننا نضطر إلى التوقف عند المكتسبات العديدة التي أثرت بها هذه القصيدة شعرنا الحديث ، بل نستطيع أن نحدد لماذا كانت رحلة في الليل قصيدة رائدة .

وسوف أستخدم للتليل على أهمية هذه القضية منهج التناظر الذي أجاد

الشاعر استخدامه في قصيدته . . ذلك أننى سأناول قصيدته « الظل والصليب » من ديوانه الثانى « أقول لكم » للمقارنة بينها وبين « رحلة فى الليل » من عدة زوايا .

الزاوية الأولى وهى « شمولية التجربة » تتحقق فى الظل والصليب ، بصورة تقريرية ، ولا أقول تجريدية كما قد يظن الشاعر ، إذ أن هناك فرقاً واضحاً بين التقرير والتجريد . . فالتجريد يحدث فى اللحظة التى يحيل فيها الفنان الاهتمامات الجزئية إلى قضية كلية . أما التقرير فهو الصياغة المباشرة للتجربة . بل إن تعبير « التجربة » يتردد كثيراً فى اللحاق بالمباشرة والتقريرية . فالتجربة تتطلب تجسيداً ومعادلاً موضوعياً حتى يمكن القول بأنها تحققت فنياً . والتجسيم ربما يتم بواسطة الأسطورة الواحدة التى تعاقب أجزاءها مدلولات التجربة . وربما يتم بواسطة إشارات أسطورية عديدة ، تماثل الإشارة الواحدة مها لإحدى جزئيات التجربة .

وقد بلغا الشاعر إلى صور من التاريخ المعاصر أو القديم ، أو من حياتنا اليومية . ولقد تمس صلاح عبد الصبور فى شعره على مختلف هذه الوسائل ، بل كان كثير التنقل من الاستخدام الرومانسى للرمز أو الصورة ، إلى الاستخدام الواقعى أو الكلاسيكى . أى أننا ، ونحن نقرأ الظل والصليب نقف حقاً بإزاء شاعر كبير ورائد . ومن جانبى أعتقد أن ديوان « أقول لكم » بأجمعه يغلب عليه الطابع التجريبي . فالشاعر يكاد يهجر الغنائية التى كانت تسم « الناس فى بلادى » . وهو يحتكم فى معظم الأحيان إلى المنطق الفكرى فى تبرير وجوده . إلا أننا لانكتشف امتداداً أصيلاً فى الديوان لرحلة فى الليل ، فهى القصيدة الوحيدة فى ديوانه السابق التى تحمل كافة السمات التى حاول تحقيقها فى « أقول لكم » ، ومع هذا نراها لم تتحقق أو تزدهر . فبعد أن كان الشاعر يقدم لتجربته برمز شامل لجوهرها يستمد من أكثر الصور لديه تعبيراً كالليل ، يدفع إلينا الآن تجربته باقفعال صارخ :

هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للنعم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة . ويهبط السأم .

أى أننا لا نفاجأ بتجربة خصبة متعددة الأبعاد ، بل نستقبل النتائج الانفعالية فحسب . لهذا جاء التشبيه هو الخامة الفنية الأساسية . والتشبيه فى ذاته ليس عيباً ، ولكنه إذا أقبل كبديل جزئى عن شمول التجربة ، فإنه يفقد قدرته على تجسيد جوهرها . وتلتنى « الحكمة البليغة » مع التشبيه القريب المنال ، فيقول الشاعر :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يمته ، وعدت دون موت

وبالرغم من الوحدة الفكرية التى تتخلل هذه الأبيات ، وما سبقها . . فإننا لا نكتشف مجرى شعورياً محدداً . ولقد وضع الشاعر يده على معين لا ينضب فى اختياره للظل ، والصليب ، ولكنه لم يستخلفهما قط كبديل موضوعى للتجربة ، على تقيض ما نرى عند ت . س إليوت فى استعماله لسلسلة من الكتابات حول « الكلمة » أدق ما فى المعانى التجريدية المسيحية - كما يقول ألن تيت (١) - وقد نجحت فى خلق الأثر الوجدانى الذى تحدثه التجربة لاقارئ . يردد إليوت :

If the lost Word is lost, if the spent Word is spent.

If the unheard, unspoken.

Word is unspoken, unheard.

Still is the unspoken Word, the Word unheard.

The Word without a Word, the Word Within.

The world and for the world.

لئن كانت الكلمة المفقودة مفقودة ، ولئن كانت

الكلمة المبلولة مبلولة

لئن كانت الكلمة غير المسموعة غير المنطوقة

غير منطوقة ، غير مسموعة

فما زالت موجودة الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة

(١) راجع كتابه «مترجم لعربية» «دراسات فى النقد» بقلم عبد الرحمن ياقى .

غير المسموعة

الكلمة بدون كلمة ، الكلمة في

العالم ، ومن أجل العالم

إن المعنى التجريدى في هذه الآيات ، قد ارتدى شكلا غير تجرىدى على الإطلاق ، هو الإلحاح الصوقى — بالصورة والوزن — على ذلك المعنى الذى لا يبعد كثيراً عما أراده صلاح عبد الصبور . لم يكن الظل أو الصليب إلا هيكلًا أسطوريًا يسمر الشاعر على خشبته أو طيفه مأساة الإنسان الذى يحيا بلا ظل ، وبلا صليب . التجربة في وجدان الشاعر ، كبيرة حقًا . أتصورها في كارثة البطل التراجيذى المعاصر — إنسان القرن العشرين — حين يحس فجأة بجذعه يتهاوى في الفراغ ، لاتسندة عقيدة أو قيمة أو نظرية ، إنسان بلا نير يحمله ، بلا صليب يتزف عليه دماء التجربة ، فتكتسب حياته دلالة ، ووجوده معنى . إنه شهيد من نوع جديد ، فهو لا يستشهد بالموت ، وإنما بالحياة ، بالحياة — هكذا — عبثًا في عبث . لهذا يسأم اللعبة ، ويصبح الملل هو الصليب الحديد للإنسان هذا العصر والأوان :

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم

يزنى بها سأم

يموتها سأم

هكذا أتصور تجربة الشاعر قبل أن تولد ، وهكذا نقرأها بعد الميلاد ، فما أبعد المسافة بين الاثنين ؟ لقد توافرت لهذه التجربة أبعاد فكرية لم تتوافر لرحلة في الليل ، فقضت عليها بدلًا من أن تريدها غنى . « رحلة في الليل » تقول لنا ما أبشع المصير ، ولكن فلنظل في الحلبة ، لا ينبغي أن نرفع الراية البيضاء . « الظل والصليب » تبدأ من هذه النهاية فتقول لنا: مصيرنا الذى نعيشه أكثر بشاعة ، فنحن نموت مرتين ، الأولى نموتها على ظهر هذه الأرض ، والأخرى في جوفها ، ما أبشع موتنا الأول — في هذه الحياة ، في هذا العصر — بلا صليب ، فاللوت الآخر يتم على صليب المجهول أو القدر ، وكان أجدادنا يموتون في سبيل إحدى القيم ، أما نحن — شهداء القرن العشرين — فقد سحبت الأرض من تحت أقدامنا ،

وعليتنا أن نعيش في عمار الزلازل والبراكين التي تغلي في أعماقنا في صورة الملل ،
في إطار من السأم ! التجربة هنا ، عميقة الغور إلى حد بعيد ، ومن حرارتها التي
ألهمت وجدان الشاعر وفكره ، سارع إلى صياغتها وهو ما يزال في مرحلة الانفعال
الساخن ، ومن ثم بقيت في مرتبة باردة من المباشرة والتقريرية ، فمن حيث أراد
الشاعر توصيل التجربة في دفقة شعورية حارة كتلك التي تكوي ذرات دمه ، لم
يستطع أن يثير فينا نفس الإحساس والانفعال ، ذلك أنه لم يحسم هذا الشعور
في صور قادرة على عكسه في كيان القارئ ووعيه .

* * *

مقطعان اثنان فقط ، هما اللذان حاول فيهما الشاعر أن يجسد عاطفته
وتجربته وقضيته ، فقال في المقطع الثاني :

قلتم لي
لا تلمس أنفك فيما يعنى جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجلوع الأنف

وهي صورة جزئية جميلة بلاشك ترمز إلى التطلع والشوق إلى المعرفة ، وكيف
يقابل الإنسان الذي يحمل هذه الصفات بالزجر ، غير أن باطنه ملء بالمرارة
لأن هذه الصفات التي يحملها في حالة هزيمة وانكسار ، لأن السأم قتل الرغبة
في التطلع ومعرفة المجهول ، لأن أنفه « مجلوع » في مرآة نفسه التي لا يراها
الآخرون . ولكن هذه الصورة الجزئية تفقد فعاليتها لانعدام همزة الوصل الشعورية
بينها وبين بقية المقاطع ، فهي مستوى تجسيمي معين ، وما قبلها تقريرى مباشر ،
وما بعدها مستوى تجسيمي من نوع مختلف لا يستبذل التناظر بمنهج آخر يثرى
التجربة ويضيف إليها ، ولا يبقى على التناظر الذي عرفناه في القصيدة السابقة
قادراً على حمل العبء . . لهذا لا تكتسب هذه الصورة الجميلة سمة الشمول ،
بل تصبح أداة « جزئية » ثمينة ، لا تؤدي عملها ما دامت لا تنتمي – من حيث
وظيفتها الفنية – إلى بقية الجهاز .

المقطع الثالث يقدم لنا الصورة الثانية :

ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الأصحاب .
والأحباب ، والزمان ، والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكشمت أعضاؤه ، ومال
ومد جسمه على خط الزوال
ياشيخنا الملاح ، قلبك الجرىء كان ثابتاً ، فإله استطيع
أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد . . .
ثم قال :

— هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيها تدور
تحطمها الصخور
وانكبنا . . ندنو من المخطور ، لن يعلتنا المخطور
— هذى لذن جبال الملح والقصدير
وافرحا . . نعيش في مشارف المخطور
نموت بعد أن نلوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير
مضت ثقبيلات الخطى على عصا التدبر البصير

هذه الصورة الرائعة لإنسان هذا العصر الذى يرتقى فى أحضان المغامرة ،
ولكنه لا يعيش ليستصر ، ولا يعيش لينهمز ، ولكنه يموت قبل أن يصارع التيار . .
هذه الصورة لا يلتقى منسوبها مع المستوى الانفعالى للتجربة بشكل عام ، ولا يلتقى
مع بقية المقاطع بشكل خاص . فالملاح كتجسيم موضوعى لإنسان عصرنا ، يحمل
ذروة التعبير عن مأساة هذا الإنسان فى هذا العصر ، فهو يشير إلى جبال الموت
ويحكى قصة القدر ويعوص إلى القرار فى سلام ! لقد حولنا الملل إلى آلهة بالرغم
منا ، بل تم ذلك دون أن نعطى الكلمة الأخيرة قبل الإعدام . ومعنى ذلك أن
السأم هو أحد عناصر موتنا ، هو المقدمة التمهيدية إلى مصيرنا البشع . والمؤسف حقاً ،
أن المقدمة أكثر بشاعة من النتيجة .

صلاح عبد الصبور لا يربط بين أجزاء « الظل والصليب » ربطاً دينامياً ،

فالمدخل الطويل الصارخ بالسأم ، يتلوه الأنف المجدوع في المرأة ، ثم الملاح الصريع ، فهذه الخاتمة :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك .
فتحسس رأسك .

إنه الملل ، في الهاية ، هو الصليب . وهو القاتل . وهو من يقيدون جرائمه دائماً « ضد مجهول » . الخيط الفكرى إدد . شديد الوضع . فالسأم — في المستوى النظرى — هو الذى يتسلل من المدخل عبر المرأة والأنف المجدوع . وهو الذى يغرى الملاح بالمغامرة والاستسلام فى آن واحد ، وهو الذى يجعل من الحق الضائع بطلا لهذا الزمان . غير أن الخيط الفكرى وحده لا يصنع شيئاً . لا يكسب التجربة وهج الحياة ، لا يملأ شرايينها بالدم . ولا يسرى فى خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعى ذو المحتوى العاطفى هو وحده الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة ، ثم التقارب بين مستويات هذا التجسيم فى مختلف مقاطع القصيدة . يخلق التوازن والتناسق فى هيكل التجربة الشعرية ككل . وبغير هذين العنصرين لا يتحقق التكامل النغمى أو المحور الدراى أو الانسجام فى وحدة القصيدة ، وهذا ما انحدرت إليه قصيدة « الظل والصليب » بالرغم من خطورة تجربتها وغناها « على المستوى النظرى » وبالرغم من روعة تحسيم بعض أجزائها « فى المستوى التطبيقى » ولكنها — فى الطريق من النظرية إلى التطبيق — سقطت ضحية الانفعال الحار الذى لم يبرد أثناء عملية الخلق . لقد توافر لها ما لم يتوافر « لرحلة فى الليل » من أبعاد فكرية ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى تلك القصيدة الرائدة ، لأنها افتقدت أدوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتها فى وجدان القارئ بصورة مماثلة أو قريبة من الإحساس الأصلى عند الشاعر .

لذلك أبادرُ إلى القول بأن «رحلة في الليل» مازتال في مقدمة إنتاج الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل في مقدمة الشعر المصري الحديث . ولشد ما يؤلنى ألا أجد لها امتداداً—ولا أقول شبيهاً— في شعر صلاح أو غيره . وإبنى أتوقع لهذا الامتداد أن يكون أكثر ازدهاراً ، فلا يصبح الشاعر مجرد «شاهد» لعصره ، بل تنمو تجربته لتصبح «رؤيا» لعالم جديد ، وهى المحاولة التى بذلها صلاح في «أقول لكم» بإخلاص شديد . إلا أن غلبة الطابع الانفعالى على التجربة الشعرية لم يتح لها من النضج ما ترتفع به إلى مستوى الرؤيا، ففى عمرة الإحساس المتضخم بالتجربة الجديدة ، تناسى الشاعر — فيما يبدو — حاجتها إلى مرحلة كافية للنضج حتى لا يتعارض الفكر مع الشعر. إلا أن هذه النتيجة لا تخس المحاولة الريادية — فى شعرنا المصرى — قيمتها ، فلئن كان ديوان «أقول لكم» يغلب عليه التجريب فإن الشعر العربى الحديث بأكمله ما يزال فى مرحلة تجريبية ، ويكفى صاحب «الناس فى بلادى» و «أقول لكم» أنه ارتاد الطريق المحفوف بالمخاطر إلى خلق شعر حديث بحق. أخفق فى بعضه، ونجح فى بعضه الآخر، ولكنه فى الحالى كان رائداً شجاعاً .

فهرس الآلام الشخصيات والأماكن

١

- ١ - ابراهيم (شخصية فنية في «مأساة الحلاج» ، لصالح عبدالصبور) ٩٩
- ٢ - ابراهيم (شخصية شعرية ليوسف الخال) ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٨١ ، ١٨٢
- ٣ - ابراهيم (حافظ) ٤٣
- ٤ - ابراهيم (محمد طلبه) ٢٠١
- ٥ - ابن احمد (الخليل) ١٠٨
- ٦ - ابن برد (بشار) ١٠٤
- ٧ - ابن خلدون ١٠٥
- ٨ - ابن رشيق ١٠٥
- ٩ - ابن الرومي ١٠٤ ، ١٦١
- ١٠ - ابن سينا ١٠٤
- ١١ - ابن قتيبة ١٠٤
- ١٢ - ابن المعتز ١٠٥
- ١٣ - ابو تمام ٣٢ ، ١٠٤
- ١٤ - ابو حديد (محمد فريد) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٠٧
- ١٥ - ابو الحسن ٣٥
- ١٦ - ابو ريبة (عمر بن) ٣٤
- ١٧ - ابو سنه (محمد ابراهيم) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠
- ١٨ - ابو شادي (د احمد زكي) ٤١ ، ٤٣
- ١٩ - ابو شقرا (شوقي) ٧٦
- ٢٠ - ابو شبكة (الياس) ١٠٨ ، ١٦٠
- ٢١ - ابو القاهية ١٠٤ ، ١٠٥
- ٢٢ - ابو العلاء ٢٠٤

- ٢٣ - أبو نواس ١٩ ، ٣٢ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
 ٢٤ - أديب (الليبر) ٣٧
 ٢٥ - أدونيس (علي أحمد سعيد) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١١٠ ،
 ١١١ ، ١١٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٨ ،
 ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٩
 ٢٦ - أراغون (لويس) ١٧ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
 ٢٧ - استامبول ٢٢٧
 ٢٨ - اسماعيل (د . عز الدين) ٥٥ ، ١١٥
 ٢٩ - اسماعيل (محمود حسن) ٣١ ، ٥٥
 ٣٠ - اشعيا (أحد أنبياء التوراة) ٨٨
 ٣٢ - افشنكو (يوجين) ١٨
 ٣٣ - أفريقيا ١٧٨
 ٣٤ - اليوت (ت . س) ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ،
 ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٤٨ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨
 ٣٥ - أميركا ١٠٧ ، ١١٨ ، ١٣٠ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٢
 ٣٦ - أنيس (د . عبد العظيم) ٤٢
 ٣٧ - أمربورغ (ايليا) ٤٩ ، ٢٠٣
 ٣٨ - أودن ١٥٠
 ٣٩ - أورفيوس (شخصية أسطورية) ١٦٣ ، ١٨٦
 ٤٠ - أوروبا ١١٨ ، ١٣٠
 ٤١ - الابنودي (عبد الرحمن) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧
 ٤٢ - الاخفش ٣٥
 ٤٣ - ايلوار (بول) ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩
 ٤٤ - ايليا (أحد أنبياء التوراة) ٨٨
 ٤٥ - أيوب (كامل) ٧٥

ب

- ٤٦ - بابل ٩٧
 ٤٧ - البارودي (محمود سامي) ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦
 ٤٨ - باريس ٢٠٢

- ٤٩ - الباقلائي ١٠٥
 ٥٠ - باكثير (علي احمد) ٣١ ، ١٠٨ ، ١١٢
 ٥١ - بانوش (ماريا) ٢٠١ ، ٢٠٢
 ٥٢ - ياويد (عررا) ١١ ، ١٨ ، ١١٤
 ٥٣ - پايرون (اللورد) ١٤
 ٥٤ - البحاري (محمد) ١١٦
 ٥٥ - براكس (غازي) ١٠٣ ، ١٠٤
 ٥٦ - برلين ٢٠٢ ، ٢٠٣
 ٥٧ - بروست (مارسيل) ١١
 ٥٨ - بروفروك (شخصية شعرية لاليوت) ١٤
 ٥٩ - بروميثيوس (شخصية أسطورية يونانية) ٩٤ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٩٦
 ٦٠ - برونو ١٠٠
 ٦١ - بريخت (برتولد) ٦٥
 ٦٢ - بعداد ٢١٩ ، ٢٢٨
 ٦٣ - بو (أدغار الان) ١١٠
 ٦٤ - بودلير ١٦
 ٦٥ - بور سعيد ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨
 ٦٦ - البياتي (عيد الوهاب) ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩
 ٦٧ - بيرس (سان هون) ١٧ ، ٩٤
 ٦٨ - بيكاسو ٢٠٣

ت

- ٦٩ - تامر (زكريا) ٤١
 ٧٠ - ترومان ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣
 ٧١ - تشوسر ١٦
 ٧٢ - توفيق (بدر) ٧٥ ، ٨١
 ٧٣ - التونسي (بيرم) ٣٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١

٧٤ - تونغ (ماوتسي) ١٨٨



- ٧٥ - جابر (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧ ، ١٦٦ ، ١٦٥
 ٧٦ - جامين (صلاح) ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ،
 ٦٧ ، ٦٦
 ٧٧ - جبرا (جبرا ابراهيم) ٢٨ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ،
 ٩٤ ، ٩٧ ، ١٣٩
 ٧٨ - حبران (حبران خليل) ٣٥ ، ٨٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٢
 ٧٩ - الجبل (يدوي) ٣٨
 ٨٠ - الجزائر ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٨ ، ١٩٣ ، ٢٢١
 ٨١ - جواد (كاظم) ٣٨
 ٨٢ - الجواهري (محمد مهدي) ٣٨
 ٨٣ - جميلة (البطلة الجزائرية وشخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
 ٨٤ - جوليانا (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٦ ، ١٦٧
 ٨٥ - جوليت (بطلة مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ٨٦ - جومو (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧
 ٨٧ - جويس (جيمس) ١١
 ٨٨ - الحيوسي (د. سلمى الخطباء) ١٤٢



- ٨٩ - الحاج (انسي) ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥
 ٩٠ - حاوي (خليل) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٩
 ٩١ - حجاب (سيد) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨
 ٩٢ - حجازي (احمد عبد المعطي) ٢٥ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ،
 ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢
 ٩٣ - الحجازي (زكريا) ٤١
 ٩٤ - حداد (فؤاد) ٥٨ ، ٥٩
 ٩٥ - الحداد (نجيب) ١٠٦ ، ١٠٧
 ٩٦ - الحريري ٢١٩

- ٩٧ - حسن (محمد عبد العلي) ١٠٨
 ٩٨ - حسين (د . طه) ٢٠ ، ٢١ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ١٠٣
 ٩٩ - حقي (بديع) ٢٨ ، ٤١
 ١٠٠ - حكمت (باطم) ١٧ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٧٢ ، ١٢٢ ، ١٤٩ ، ١٦٤ ،
 ٢٢٧ ، ١٦٥
 ١٠١ - الحلبي (قراسيس مراش) ١٠٦
 ١٠٢ - حمزه (عبد القادر) ٥٧
 ١٠٣ - حنا (توفيق) ٢٠١
 ١٠٤ - الحوماني (محمد علي) ٣٨
 ١٠٥ - الحيدري (بلند) ٢٨ ، ٧٦

خ

- ١٠٦ - الحال (يوسف) ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٦ ،
 ١٣٧ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ،
 ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨
 ١٠٧ - خالص (د . صلاح) ٢٦
 ١٠٨ - الخطيب (يوسف) ٢٨
 ١٠٩ - الحماجي (ابن سنان) ١٠٥
 ١١٠ - خميس (شوقي) ٧٥
 ١١١ - حوري (رنيف) ٢٨ ، ٤١
 ١١٢ - الخيام (عمر) ٩٨

د

- ١١٣ - درويش (الشيخ سيد) ٥٨
 ١١٤ - دسقل (امل) ٧٥
 ١١٥ - الديب (بدر) ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨
 ١١٦ - ديكرات ٢٠

ز

- ١١٧ - رامبو ١١٤
 ١١٨ - الراوي (عدنان) ٤١
 ١١٩ - رزوق (د . اسعد) ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ،

١٤٢ ، ١٣٩

- ١٢٠ - رورنتال ١٥ ، ١٦
 ١٢١ - روسيا ٢١٣
 ١٢٢ - روميو (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ١٢١ - الريحاني (امين) ١٠٨
 ١٢٤ - الرئيس (رياضي مجيب) ٧٦

س

- ١٢٥ - سارتر (جان بول) ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٦
 ١٢٦ - ستويل (ايديث) ٧٢
 ١٢٧ - ستيتيه (صلاح) ٤٩
 ١٢٨ - السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
 ١٢٩ - السروجي (ابو زيد - شخصية شعرية للبياتي) ٢١٩ ، ٢٢٠ ،
 ٢٢٥ ، ٢٢٧
 ١٣٠ - سرور (نجيب) ٤٢ ، ٧٥ ، ١٤٢
 ١٣١ - سعد (د. علي) ٢٦
 ١٣٢ - سعيد (د. حائدة) ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥
 ١٣٣ - سقراط ١٠٠
 ١٣٤ - سكوت (وولتر) ٣٤
 ١٣٥ - سفد (كيلاني) ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٠
 ١٣٦ - سنباد (شخصية شعرية لعبد الصبور) ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ،
 ٢٣٥ ، ٢٣٦
 ١٣٧ - السودان ١٦٩
 ١٣٨ - سوريا ١٥٥ ، ١٥٦
 ١٣٩ - السياب (بدر شاكر) ٥ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ٥٣ ،
 ٥٥ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٩٧ ، ١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ،
 ٢٠٤ ، ٢٣٢
 ١٤٠ - السيد (احمد لطفي) ٥٧
 ١٤١ - السيد (مهران) ٧٥
 ١٤٢ - سيريف (شخصية اسطورية يونانية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٧١

ش

- ١٤٣ - شار (ربييه) ١١٤
 ١٤٤ - شاهين (مجيب) ١٠٧
 ١٤٥ - الشيلي (شخصية فنية في « مأساه الحلاح » لعبد الصبور) ٩٩
 ١٤٦ - الشدياق (احمد فارس) ١٠٦
 ١٤٧ - الشرقاوي (عبد الرحمن) ٤٣ ، ١٠١ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ،
 ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ،

٢١٤

- ١٤٨ - شكري (عبد الرحمن) ٣٠ ، ٢٢ ، ٤٢
 ١٤٩ - شكسبير ١٦ ، ٣١ ، ٢٠٧
 ١٥٠ - شلي ١٤
 ١٥١ - الشواف (خالد) ٤١
 ١٥٢ - شويان ٣٥
 ١٥٣ - شوقي (احمد) ٢٠ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ١١٩
 ١٥٤ - شوشه (هاروق) ٧٥

هـ

- ١٥٥ - صايغ (توفيق) ٢٨ ، ٤٩ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ،
 ٩١
 ١٥٦ - صبحي (حس عبّاس) ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ،
 ١٧٤ ، ٢٠٠
 ١٥٧ - صبحي (محيي الدين) ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠
 ١٥٨ - صنين (حبل في لبنان) ٢٢٢
 ١٥٩ - صيدح (جورج) ٤١ ، ١٠٣
 ١٦٠ - الصين ٢٠٣

ط

- ١٦١ - طراد (ميشال) ٦٨ ، ٦٩
 ١٦٢ - طروادة ٢١٩
 ١٦٣ - طه (علي محمود) ٣١

١٦٤ - طوقان (عدوى) ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٩ ، ١٤٢

ع

١٦٥ - العالم (محمود امين) ٢٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٢

١٦٦ - العامل (رشدي) ٧٦

١٦٧ - عباس (د. احسان) ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤

٢١٢ ، ٢١٤

١٦٨ - عبد الحليم (ابراهيم) ٢٠٢

١٦٩ - عبد الحليم (كمال) ٤٢

١٧٠ - عبد الحميد (ابان ابن) ١٠٤

١٧١ - عبد الرحمن (د. عائشة) ٥٢

١٧٢ - عبد الصبور (صلاح) ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٧ ،

٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ،

١٠١ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٥ ،

١٢٦ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ٢٠٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ،

٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٢

١٧٣ - العراق ١٦٥ ، ٢١٤ ، ٢١٦

١٧٤ - عروس (ابن) ٥٦

١٧٥ - العسكري (ابو هلال) ١٠٢

١٧٦ - العقاد (عباس محمود) ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٤٣ ، ٥١ ، ٥٥ ،

١٤٦ ، ١٦١

١٧٧ - عقل (سميد) ٧١ ، ١٠٨ ، ١١٩

١٧٨ - عمار (كمال) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠

١٧٩ - عواد (موريس) ٦٩ ، ٧٠

١٨٠ - عوض (د. لويس) ٢١ ، ٢٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ،

٤٠ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ،

٢١٠

غ

١٨١ - غاليلى ١٠٠

- ١٨٢ - غاندي (المهاتما) ٢١٤
- ١٨٣ - غانم (عبد الله) ٦٩ ، ٧٠
- ١٨٤ - غنيم (عبد الرحمن) ٨٠
- ١٨٥ - غوركى (مكسيم) ٢٢٣
- ١٨٦ - غيرالدي (بول) ١٦٠

ف

- ١٨٧ - فاليري ١١٤
- ١٨٨ - فرمان (غائب طعمه) ٢٦
- ١٨٩ - الغزاوي (الربيع بن ضبع) ٣٥
- ١٩٠ - فلسطين ٢١٥ ، ٢٢٣
- ١٩١ - فهمي (عبد العزيز) ٥٧
- ١٩٢ - فياتنام ٢٠٣
- ١٩٣ - الفيتوري (محمد) ٢٨ ، ٧٥

ق

- ١٩٤ - القاهرة ٢١٠ ، ٢١٣
- ١٩٥ - قباني (نزار) ٤٩ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠
- ١٩٦ - القط (د. عبد القادر) ٣٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ١٠٣
- ١٩٧ - قطرب ٣٥

ك

- ١٩٨ - كاسترو ١٩٤
- ١٩٩ - كافكا (فرانز) ١١ ، ١٢١
- ٢٠٠ - كبلنغ (رديارد) ١٢٢
- ٢٠١ - كمال الدين (د. جليل) ٥٣ ، ٥٤
- ٢٠٢ - كمبردج ٢٠٧
- ٢٠٣ - كوبا ١٩٤

- ٢٠٤ - كوريا ٢٠٢
 ٢٠٥ - كوليردج ١٤ ، ٢٠
 ٢٠٦ - الكونفو ١٦٦
 ٢٠٧ - كيتس ١٤

ل

- ٢٠٨ - لاوكون (اسم تمثال وعنوان كتاب لسنغ) ٨٥
 ٢٠٩ - لبيــــنان ١٦٥
 ٢١٠ - لطفي (احمد) ١١٦
 ٢١١ - لندن ١٦٥ ، ١٦٩ ، ٢٢٨
 ٢١٢ - لوركا (غارسيا) ١٧ ، ٤٩ ، ١٤٩
 ٢١٣ - لومومبا (بياتريس) ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨
 ٢١٤ - اللاموتي (يوحنا) شخصية انجولية ٨٤ ، ٨٨
 ٢١٥ - ليفيز ١٣ ، ١٤ ، ١٥

م

- ٢١٦ - المازني (عبد القادر) ٢٢ ، ٤٣
 ٢١٧ - الماغوط (محمد) ٨٥ ، ٩٤ ، ١٤٢
 ٢١٨ - ماكبت (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ٢٠٨
 ٢١٩ - المتنبي (أبو الطيب) ١٠٤ ، ١١١
 ٢٢٠ - مصرم ٤٣
 ٢٢١ - محفوظ (عصام) ٧٦
 ٢٢٢ - محمد (محيي الدين) ٥٥
 ٢٢٣ - محمود (د. زكي نجيب) ٥١
 ٢٢٤ - مدريد ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠
 ٢٢٥ - مروة (د. حسين) ٢٦
 ٢٢٦ - مريم (العذراء) ٨٦
 ٢٢٧ - مريم (المجدلية) ١٨٤
 ٢٢٨ - المسيح (يسوع) ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٤
 ٢٢٩ - مصر ١٦٥ ، ٢٠٢
 ٢٣٠ - مطر (محمد عقيقي) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٥ ، ١٤٢ ، ١٨٩ ، ١٩١

١٩٢ ، ٢٠٠

- ٢٢ - مطران (خليل) ٤٣ ، ٤٤
 ٢٣ - المعداوي (انور) ٢٦ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
 ٢٣ - الملائكة (نازك) ٢١ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ١٠٩ ،
 ١٤٢ ، ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤
 ٢٣١ - مندور (د محمد) ٢١ ، ٢٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ١٠١
 ٢٣٢ - منصور (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٥
 ٢٣٦ - المنفلوطي (مصطفى لطفي) ١٠٨
 ٢٣٧ - مهران (الفتى - شخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
 ٢٣٨ - موسى (سلامه) ٢٦ ، ٤١ ، ٥٧

ن

- ٢٣٩ - النابغة ٣٥
 ٢٤٠ - ناجي (د ابراهيم) ٣١
 ٢٤١ - نجيب (مجدي) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧
 ٢٤٢ - نجيم (جوزيف) ٢٨ ، ٤١
 ٢٤٣ - نشأت (د كمال) ٤٣
 ٢٤٤ - نعيمه (ميخائيل) ١٠٧
 ٢٤٥ - النقاش (رجاء) ٤١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨
 ٢٤٦ - النويهي (د محمد) ٥٤ ، ٥٥
 ٢٤٧ - نيرودا (بابلو) ١٧ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
 ٢٤٨ - نيسابور ٩٧
 ٢٤٩ - نيكسون (ريتشارد) ١٩٧ ، ١٩٨

- ٢٥٠ - هازلت (وليم) ٢٠
 ٢٥١ - هايدغر ١٢٤
 ٢٥٢ - هلال (د محمد غنيمي) ١٦٢
 ٢٥٣ - هولاكو ٢١٩ ، ٢٢٠

- ٢٥٤ - وردنورث ١٤ ، ٢٠
٢٥٥ - ويتمان (وولت) ٣٥

- ٢٥٦ - اليازجي (ناصيف) ١٠٤
٢٥٧ - ياغي (د . عبد الرحمن) ٢٣٨
٢٥٨ - يعقوب (شخصية توراتية) ٧٢
٢٥٩ - يوسف (عبد المنعم عواد) ٧٧
٢٦٠ - بيتس ١١

الفهارس

المراجع

١ - دراسات في نقد الشعر

ب - مجموعات شعرية

ج - مجلات وصحف ودوريات

أ - دراسات في نقد الشعر :

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١ قضايا الشعر المعاصر	نازك الملائكة	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٢
٢ حماة أبولو وأثرها في الشعر الحديث	عبد العزيز الدسوقي	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٦٠
٣ الشعر المصري بعد شوقي	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٥
الشعر المصري الجزء الثاني	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٧
الشعر المصري الجزء الثالث	د. محمد مندور	معهد الدراسات العربية العالية	الأولى ١٩٥٨
٤ من الشعر	د. محمد مندور	المكتبة الثقافية	الأولى ؟
٥ قضايا جديدة في أدبنا الحديث .	د. محمد مندور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٨
٦ الشعر العربي غناؤه - إنشاده - وزنه	د. محمد مندور	لجنة التأليف والترجمة الأولى والثانية بالقاهرة	١٩٤٣
٧ النقد المنهجي عند العرب	د. محمد مندور	سعد مصر بالقاهرة	الثالثة ١٩٦٤
٨ القومية العربية والشعر المعاصر د. ماهر حسن فهيم		مؤسسة المطبوعات الحديثة بالقاهرة	؟ ؟
٩ حركة البعث في الشعر العربي الحديث	د. ماهر حسن فهيم	النهضة المصرية	الأولى ١٩٦١
١٠ فنون الأدب الشعبي .	أحمد رشدي صالح	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
١١ دراسات عربية وعربية	د. لويس عوض	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
١٢ دراسات في أدبنا الحديث	د. لويس عوض	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١٣ فن الشعر	هوارس / د. لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٤ بروميثيوس طليقا	شلى / لويس عوض	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٧
١٥ الشاعرة العربية المعاصرة	د. عائشة عبد الرحمن	معهد الدراسات العربية الأولى	١٩٦٣
١٦ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .	مصطفى السحرقي	المكتطف والمقطم	الأولى ١٩٤٨
١٧ شعر اليوم	مصطفى السحرقي	رابطة الأدب الحديث بالقاهرة	الأولى ١٩٥٧
١٨ النقد الأدبي من حلال تجاربي	مصطفى السحرقي	معهد الدراسات العربية	الأولى ١٩٦٢
١٩ الفترة الحرجة	رياض نجيب الريس	المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢٠ أدباء ومواقف	رجاء النقاش	المكتبة العصرية بيروت	الأولى ١٩٦٥
٢١ قصبة الشعر الجديد	د. محمد الوبيسي	معهد الدراسات العربية الأولى	١٩٦٤
٢٢ الحرية والطوفان	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٣ على محمود طه الشاعر والإنسان أبو المجدل	وزارة الثقافة بغداد	الأولى ١٩٦٥	
٢٤ العاميات الشعبية في لبنان	يوسف خطار الحللو	مطبعة النجاح بيروت	الأولى ١٩٥٥
٢٥ في الشعر الأوربي المعاصر	د. عبد الرحمن بدوي	الأجلو بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٢٦ أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	غسان كنفاني	الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٦
٢٧ الشعر العربي الحديث وروح العصر .	حليل كمال الدين	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٤
٢٨ البحث عن الجذور	خالد سعيد	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢٩ الشعر في معركة الوجود	مجموعة من النقاد العرب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٣٠ الأسطورة في الشعر المعاصر	أسعد رزوق	دار مجلة آفاق بيروت	الأولى ١٩٥٩
٣١ عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث	د. إحسان عباس	دار صادر بيروت	الأولى ١٩٥٥

الطبعة	المؤلف	الناشر	اسم الكتاب
الأولى ١٩٦٤	محيي الدين صبحي	الآداب بيروت	٣٢ نزار قبانى شاعراً وإنساناً
الأولى ١٩٦٣	م.ل. رورنتال	المكتبة الأهلية بيروت	٣٣ شعراء المدرسة الحديثة
	ترجمة جميل الحسنى		
الأولى ١٩٥٧	جيمس فريزر - ترجمة	دار الصراع العكوى بيروت	٣٤ أدونيس
	جبرا إبراهيم جبرا		
الأولى ١٩٦٣	أرشيبا لدمكليش - ترجمة	دار اليقظة العربية	٣٥ الشعر والتحررة
	سلمى الخضراء الجيوسي للتأليف والترجمة		
الأولى ١٩٥٩	مالكوم كولي - بيتر ك. رويس - ترجمة	مكتبة المعارف بيروت	٣٦ أراجون شاعر المقاومة
	عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى		
الأولى ؟	روستروفر هاملتون - ترجمة د. محمد مصطفى بدوى	المؤسسة المصرية العامة - القاهرة	٣٧ الشعر والتأمل
	وزارة الثقافة		
الأولى ١٩٦١	لويز يوجان - ترجمة	دار الثقافة بيروت	٣٨ الشعر
	سلمى الخضراء الجيوسي		
الأولى ١٩٦١	إليزابيث دور - ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش	مكتبة منمنمة بيروت	٣٩ الشعر كيف نفهمه ويتلقوه
الأولى ؟	أ.ا. ريتشاردز - ترجمة د. مصطفى بدوى	المؤسسة المصرية العامة - القاهرة	٤٠ مبادئ النقد الأدبي
	وزارة الثقافة بالقاهرة		
الأولى ؟	أ.ا. ريتشاردز - ترجمة د. مصطفى بدوى	الأملحلو - بالقاهرة	٤١ العلم والشعر
الأولى ١٩٦٢	إعداد روى كاردن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا	مكتبة منمنمة بيروت	٤٢ الأديب وصاعته
الأولى ١٩٦٤	مجموعة من الكتاب - ترجمة عبد الوهاب المسيري	الألف كتاب - الإدارة العامة للثقافة بالقاهرة	٤٣ الرومانتيكية في الأدب الإنجليزى
	ومحمد على زيد		
الأولى ١٩٦١	آلى تيت - ترجمة د. عبد الرحمن ياغى	مكتبة المعارف بيروت	٤٤ دراسات في النقد

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	ما الأدب	٤٥
الأولى ١٩٦١	الأنجلو- القاهرة	جان بول سارتر ترجمة د. غنيمي هلال			
الأولى ١٩٦٥	الأدب - بيروت	جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشي		بودلير	٤٦
الأولى ١٩٦٣	الدار القومية بالقاهرة	مارتن هيدجر ترجمة د. عثمان أمين	في الفلسفة والشعر		٤٧
الأولى ١٩٦٧	دار الكاتيب العربي بالقاهرة	ماذا أضافوا إلى ضمير العصر غالى شكري			٤٨
	كلودروا - ترجمة مكتبة المعارف . بيروت الأولى ؟	عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى	بول ايلوار مغنى الحب والحريّة		٤٩
الأولى ١٩٦١	لورنس طوميس ترجمة المكتبة الأهلية بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	روبرت فروست		٥٠
الأولى ؟	ستيفن سبندر - ترجمة الأنجلو بالقاهرة	د. مصطفى بدوى	الحياة والشاعر		٥١
الأولى ١٩٦١	ليونارد انجر - ترجمة الأهلية بيروت د. عبد الرحمن ياغى		ت. م. - إليوت		٥٢
الأولى ١٩٦٢	وليام يورك تندرال. ترجمة الأهلية بيروت عيسى يوسف بلاطه		والاس ستيفنز		٥٣
الأولى ؟	أندريه مورا . ترجمة الأنجلو بالقاهرة فؤاد أندراوس		شلى		٥٤
الأولى ١٩٦٦	الدار المصرية بالقاهرة	مجموعة من النقاد	مأساة الإنسان في شعر عبد الوهاب البياتي		٥٥
الأولى ١٩٥٥	مكتبة مصر	د. عبد القادر القط	في الأدب المصري المعاصر		٥٦
الثانية ١٩٥٠	النهضة المصرية	عباس محمود العقاد	شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي		٥٧
الرابعة ١٩٥٤	المطبعة العصرية بالقاهرة	إبراهيم عبد القادر المارنى	حصاد الحشيم		٥٨
الثانية ١٩٥٣	الخانجي بالقاهرة	د. طه حسين	حافظ وشوقي		٥٩

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٦٠ نقد الشعر	أبو القرج قدامة بن جعفر الخانجي	بالقاهرة	الثانية ١٩٦٣
٦١ كتاب الصناعتين	أبو هلال العسكري	محمد صبيح بالأزهر	الثانية ؟
٦٢ ليال خمس مع أبي تمام	محمد عبده عزام	الكاتب المصري	الأولى ١٩٤٨
٦٣ ابن قتيبة	د. عبد الحميد سند	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٣
	الجندى		
٦٤ عبد القاهر الجرجاني	د. أحمد أحمد بدوي	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٢
٦٥ أحمد فارس الشدياق	محمد عبد الغنى حسن	المؤسسة المصرية	الأولى ؟
٦٦ الشعر العربي في المهجر	محمد عبد الغنى حسن	الخانجي بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٦٧ الشعر العربي في المهجر الأمريكي	وديع ديب	دار ريماني . بيروت	الأولى ١٩٥٥
٦٨ أدبنا وأدباؤنا في في المهاجر الأمريكية	جورج صيدح	العلم للملايين . بيروت	الثانية ١٩٥٧
٦٩ الفريد دى موسى	صلاح الدين الشريف	المقتطف	الأولى ١٩٤٦
٧٠ الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه	د. يوسف عز الدين	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٧١ دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية	د. صفاء خلوصي	الرابعة . بغداد	الأولى ١٩٥٨
٧٢ الأسس النفسية للإبداع الفني « في الشعر خاصة »	د. مصطفى سويف	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٥١
٧٣ دراسات في الشعر والمسرح	د. مصطفى بدوي	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦٠

ب - مجموعات شعرية :

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١ أنشودة المطر	بدر شاكر السياب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢ • أزهار وأساطير	بدر شاكر السياب	دار مكتبة الحياة بيروت ؟	
٣ منزل الأفتان	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٤ المعبد الغريق	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٥ شنشيل ابنة الجبل	بدر شاكر السياب	دار الطليعة بيروت	الأولى ١٩٦٥
٦ أفتان مهيار الدمشق	على أحمد سعيد	شعر دار مجلة	الأولى ١٩٦١
٧ أوراق في الريح	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٨ قصائد أولى	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٦٣
٩ كتاب التحولات والمهجرة مع	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٥
في أقاليم النهار والليل			
١٠ الناس في بلادى	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٧
١١ أقول لكم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الثانية ١٩٦٥
١٢ أحلام الفارس القديم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٤
١٣ مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦
١٤ نهر الرماد	خليل حاوي	دار الطليعة بيروت	الثالثة ١٩٦٢
١٥ الناي والريح	خليل حاوي	دار الطليعة بيروت ؟	
١٦ يادر الجوع	خليل حاوي	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٧ مدينة بلا قلب	أحمد عبد المعطى حجازى	دار الآداب	الأولى ١٩٥٩
١٨ لم يبق إلا الاعتراف	أحمد عبد المعطى حجازى	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٩ قالت لى السمراء	نزار قباني	المكتب التجارى بيروت	الرابعة ١٩٦١
٢٠ طفولة نهد	نزار قباني	المكتب التجارى بيروت	الخامسة ١٩٦١
٢١ أنت لى	• • • • •	• • • • •	الرابعة ١٩٦١
٢٢ سامبا	• • • • •	• • • • •	الثالثة ١٩٦٠
٢٣ قصائد	• • • • •	• • • • •	الخامسة ١٩٦١
٢٤ حبيبي	• • • • •	• • • • •	الثانية ١٩٦١
٢٥ تموز فى المدينة	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٥٩

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٤	المؤسسة الوطنية بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	المدار المغلق	٢٦
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	أنسى الحاج	لن	٢٧
الأولى ١٩٦٣	"	"	الرأس المقطوع	٢٨
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	"	ماصى الأيام الآتية	٢٩
الأولى ١٩٥٤	دارالشرق الجديد بيروت	توفيق صايغ	ثلاثون قصيدة	٣٠
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	"	القصيدة كـ	٣١
الأولى ١٩٦٣	المؤسسة الوطنية بيروت	"	معلقة توفيق صايغ	٣٢
الأولى ١٩٥٩	دار مجلة شعر	محمد الماعوط	حزب في ضوء القمر	٣٣
الأولى ١٩٦٦	"	"	غرفة بملادين الجدران	٣٤
الأولى ١٩٥٢	دار الفن الحديث بالقاهرة	معين بيسو	المعركة	٣٥
الأولى ١٩٥٧	دار الفكر بالقاهرة	"	الأردن على الصليب	٣٦
الأولى ١٩٦٤	دار الآداب بيروت	"	فلسطين في القلب	٣٧
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حسن فتح الباب	من وحى بورسعيد	٣٨
الأولى ١٩٦٥	الأنجلو بالقاهرة	"	فارس الأمل	٣٩
الأولى ١٩٦٢	دار المعارف بالقاهرة	عبد الرحمن الشرفاوى	مأساة جميلة	٤٠
الأولى ١٩٦٦	الدار القومية	"	الفتى مهران	٤١
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	يوسف الحال	قصائد في الأربعين	٤٢
الأولى ١٩٥٨	"	"	البئر المهجورة	٤٣
الأولى ١٩٦٤	"	"	قصائد مختارة	٤٤
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	بلند الحيدري	خطوات في الغربة	٤٥
الأولى ١٩٦٥	الدار القومية بالقاهرة	كامل أيوب	الطوفان والمدينة السمراء	٤٦
الأولى ١٩٥٩	دار المعارف بلبان	مختارات من إعداد	الشعر والشعراء في العراق	٤٧
الأولى ١٩٥٩	"	السودان أحمد أبوسع	الشعر والشعراء في السودان	٤٨
الأولى ١٩٤٧	مطبعة الكرنك بالعجالة الأولى	د. لويس عوض	بلوتلاند	٤٩
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حلي عبد الرحمن	قصائد من السودان	٥٠
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر العربي بالقاهرة	وتاج السر فوزى المعتيل	عبر الأرض	٥١

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٦	الدار القومية بالقاهرة	ملك عبد العزيز	قال المساء	٥٢
الأولى	دار الفكر القاهرة	عبد الوهاب البياتي	الحمد للأطفال والزيتون	٥٣
الأولى ١٩٦٠	العلم للملايين بيروت	" "	كلمات لا تموت	٥٤
الأولى ١٩٦٥	دار الآداب الأولى	" "	سفوف الفقر والثورة	٥٥
الأولى ١٩٦٦	" "	" "	الذي يأتي ولا يأتي	٥٦
الأولى ١٩٦٦	" "	فتحى سعيد	فصل فى الحكاية	٥٧
الأولى ١٩٦٦	وزارة الثقافة ليبيا	على محمد الرقيعى	أشواق صغيرة	٥٨
؟	الجمعية الأدبية المصرية الأولى	أحمد كمال زكى	أناشيد صغيرة	٥٩
الأولى ١٩٥٥	دار الفكر الحيد	شوقى بغدادى	أكثر من قلب واحد	٦٠
	بيروت			
الأولى ١٩٥٤	الناخى بالقاهرة	حليمة رضا	اللعن الباكى	٦١
الأولى ١٩٦٥	دار المعرفة القاهرة	بدر توفيق	إيقاع الأجراس الصديقة	٦٢
الأولى ١٩٥٩	حلقة الثريا بيروت	شوقى أبى شقا	أكياس الفقراء	٦٣
الأولى ١٩٦٣	دار مجلة شعر	" "	ماء إلى حصان العائلة	٦٤
الأولى ١٩٦٠	" "	" "	حطوات الملك	٦٥
الأولى ١٩٦٣	المكتبة العصرية	خليل أحمد خليل	الصوت الآخر	٦٦
الأولى ١٩٦٣	دار الأدباء	عبد الرحيم غنيم	فى ظل وادى الصمت	٦٧
الأولى ١٩٥٨	مطبعة الحياة بدمشق	إلياس فاضل	أوراق صريحة	٦٨
الأولى ١٩٦١	دار مجلة شعر	فؤاد رفته	مرساة على الخليج	٦٩
الأولى ١٩٥٧	" "	نزيه عظمة	اللحم والسنابل	٧٠
الأولى ١٩٦٢	المؤسسة الوطنية	رياض نجيب الرئيس	موت الآخرين	٧١
الأولى ١٩٦٢	" "	على الجندى	الراية المنكسة	٧٢
الأولى ١٩٦١	دار مجلة شعر	عصام محفوظ	أعشاب الصيف	٧٣
الأولى ١٩٦٣	" "	" "	السيف وبرج العداء	٧٤
الأولى ١٩٦٤	؟	ميشال طراد	ليش	٧٥
الأولى ١٩٥٧	؟	" "	دولاب	٧٦
؟	دار النشر المصرية	عبد بدوى	شعبى المنتصر	٧٧
الأولى ١٩٦٠	؟	عبد بدوى	ياقة نور	٧٨

الطبعة	الماشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٧	الدار القومية	عبد بدوى	كلمات غصبي	٧٩
١٩٦٤	مكتبة وهبة بالقاهرة	مبارك حسن الخليفة	ألحان قلبى	٨٠
؟	دار الديمقراطية الجديدة	مجموعة من الشعراء المصريين	أغاني الزاحفين	٨١
الأولى ١٩٥٥	دار الفكر بالقاهرة	صلاح جاهين	كلمة سلام	٨٢
الأولى ١٩٥٦	، ، ،	، ،	موال عشاق القتال	٨٣
الأولى ١٩٦١	دار المعرفة بالقاهرة	، ،	عن القمر والطين	٨٤
الأولى ١٩٦٣	، ، ،	، ،	رباعيات	٨٥
الأولى ١٩٦٦	الكتاب الذهبى بالقاهرة	، ،	قصاقيص ورق	٨٦
الأولى ١٩٥٨	دار مفيض بالقاهرة	مجاهد عبد المنعم مجاهد	أغنيات مصرية	٨٧
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	محمد إبراهيم أبوسنة	قلبي وغازلة الثوب الأزرق	٨٨
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	محمد الفيتورى	أغاني أفريقيا	٨٩
الأولى ١٩٦٥	دار الآداب بيروت	، ،	عاشق من أفريقيا	٩٠
الأولى ١٩٦٦	دار القلم بالقاهرة	، ،	اذكرينى يا أفريقيا	٩١
الأولى ١٩٦٥	ابن عروس بالقاهرة	عبد الرحمن الأبنودى	الأرض والعيال	٩٢
الأولى ١٩٦٥	مكتبة الزنارى	مجدى نجيب	شهد الشتا	٩٣
الأولى ١٩٦٦	ابن عروس بالقاهرة	سيد حجاب	صياد وجنية	٩٤
؟	؟	حسن عباس صبحى	طائر الليل	٩٥
؟	عالم الكتب بالقاهرة	كيلانى حسن سند	فى العاصفة	٩٦
الأولى ١٩٥٨	مكتبة مصر بالقجالة	د. عبد القادر القط	ذكريات شباب	٩٧
الثانية ١٩٥٩	دار مجلة شعر	عبد الله غانم	العندليب	٩٨
الأولى ١٩٥٦	مكتب المعارف - بيروت	ترجمة عبد الوهاب البياتى تقديم د. على سعد	رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	٩٩
؟	مكتبة المعارف بيروت	بابلونير ودا ترجمة ميشال سليمان	رياح آسيا	١٠٠
الأولى ١٩٤٤	النهضة المصرية	جيتة ترجمة د. عبد الرحمن بدوى	الديوان الشرقى للمؤلف الغربى	١٠١
الأولى ١٩٦٦	دار الآداب	فتحى سعيد	فصل فى الحكاية	١٠٢

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	-
الطبعة الأولى ؟	المؤسسة القومية	ماريا بانوش . ترجمة	من أم رومانية إلى أمريكا	١٠٣
		توفيق حنا وطلبة إبراهيم		
		موريس عواد	أغمار	١٠٤
		سعيد عقل	بارا	١٠٥
		" "	قدموس	١٠٦
		" "	المجدلية	١٠٧
		" "	زفلى	١٠٨
الأولى ١٩٦٠	الآداب	سلمى الجيومسى	العودة من البيع الحالم	١٠٩
الأولى ١٩٤٩	المعارف بعداد	نازك الملائكة	شظايا ورماد	١١٠
الأولى ١٩٥٧	الآداب بيروت	" "	قرارة الموجة	١١١
الثالثة ١٩٦٢	الآداب بيروت	هدوى طوقان	وجلسها	١١٢
الأولى ١٩٦٧	دار الكاتب العربى بالقاهرة	مهران السيد	مدلا من الكلب	١١٣
تحت الطبع	محطوط	محمد عفيفى مطر	الجوع والقصر	١١٤

ج - مجلات ومصحف ودوريات :

اليبروتية	١	مجلة الآداب
»	٢	» شعر
»	٣	» الثقافة الوطنية
»	٤	» الأديب
»	٥	» حوار
»	٦	» أدب
السورية	٧	» المعرفة
اللتدنية	٨	» أصوات
القاهرة	٩	» المجلة
»	١٠	» الكاتب
»	١١	» الشعر
»	١٢	» الشهر
»	١٣	» الرسالة الجديدة
»	١٤	» الأدب
»	١٥	» روز اليوسف
»	١٦	» صباح الخير
»	١٧	» جريدة المساء
»	١٨	» الحمهورية
»	١٩	» الأهرام

فهرس تحليلي

ص

٥

● مقدمة الطبعة الثالثة

الفصل الاول : « شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ »

● التفرقة بين مصطلحات الشعر « الجديد »
و « الحر » و « المطلق » - التراث والمفهوم
الحضاري - الرؤيا الشعرية للعالم - اصول
الحداثة في الآداب الغربية

١٢-٧

● العلم والشعر ، الواقع والحلم - الفرق بين
« الرؤيا » في القرن الماضي و « الرؤيا » بعد
الحرب العالمية الثانية - التناقض بين روح العصر
والقيم - الفاجعة في الآداب « الحديثة »

٢٠-١٢

● بوادر التمرد في الشعر العربي الحديث
(عصر النهضة) - تخلف الحضارة وتقدم الشعر
● العلاقة بين حركة التحرر العربية وثورة
الشعر العربي « الحديث » - تيار السلعية الجديد
- الرومانسية الاشتراكية - الرافضون - الرؤيا
الحديثة للشعر

٣٠-٢٢

الفصل الثاني : « صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث »

● مقدمات التجديد في الشعر العربي - محاولة
لويس عوض في « بلوتلاند » وترجمات باكتير
وأبي حديد من شكسبير ومؤلفاتهما الباكورة

٣٦-٢١

- ظهور الموجة الاولى في العراق : السياب والملائكة والبياتي والحيدري، واثار الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وحركة التحرر العربي في تحرر الشعر ودور المناير اللبنانية في احتضان الحركة الجديدة - فرصية الرؤية الميكانيكية لعلاقه الواقع بالفن وانعكاساتها السلبية على الشعر ٥٠-٢٧
- دور النقد التبشيري والايوي وطه-سور عام ١٩٥٦ كعلاقة سياسية مرتبطة بالشعر ، وصندوق « البيانات » الشعرية الجديدة من النقد والشعراء ويبدأ « الصراع الكبير » بين تيارات النقد والشعر ٥٥-٥٠
- الفصل الثالث . اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث
- شعر العامية المصرية من هزاد حداد وصلاح جاهين الى عبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب ، وتأصيل هذا الشعر في ابن عروس وبيرم التونسي ٦٨-٥٦
- شعر العامية اللبنانية بين ميشال طراد وموريس عواد وعبدالله غام وسعيد عقل ٧٢-٦٨
- التجربة الحديث في شعر يوسف الخال وخليل حاوي وادونيس والبياتي وعبد الصبور ، وتحول التجربة الى « رؤيا » للشعر والعالم ٧٧-٧٢
- هوامش على دفتر الشعر المصري الجديد ٨٢-٧٧
- «قصيدة النثر» في شعر اسبي الحاج وتوهيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ٩٥-٨٢
- « القصيدة الطويلة » عند البياتي وصلاح عبد الصبور ، وتبلور البنية الدرامية حتى ظهور المسرح الشعري الجديد في ادب عبد الرحمن الشراوي ١٠١-٩٥
- الفصل الرابع . « مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد »
- الجنود التاريخية للتجديد في النقد والشعر العربي القديم ، ثم في شعر المهجر ١١٠-١٠٢
- تعريف الشعراء الحديثين لتجربتهم الجديدة

- ١١٠-١١٥ كروثيا في الخلق . أدونيس وعبد الصبور
 ● تعريف النقشاد المعاصرين للحدثاء كمفهوم
 حضاري في النقد : عر الدين اسماعيل ، رجا
 النقاش ، بدر الديب وآخرون
 ١٢٩-١١٥ الفصل الخامس : « المنهج في نقد الشعر الحديث »
 ● الاسطورة هي الشعر عند اسعد زوق في ضوء
 منجزات « الحدثاء » الغريبة : اليوت اساسا ،
 والتطبيق على شعراء « اليمث » التعمزي بمحاوره
 المختلفة ، الحضارية والدينية والسياسية
 ١٤٠-١٢٠ ● التراث والعصر في الشعر عند خالدة سعيد
 الباحثة عن الجذور والاصول والتأثير والمتوجهة
 يوما الى السماء والعروق والمصب
 ١٤٦-١٤٠ ● الغربة الوجودية في الشعر عند احسان عباس
 كما يطبقها على البياتي ، والتناقض الذي يثيره
 هذا المنهج مع مقومات الشعر المطروح للبحث
 ١٥٤-١٤٦ ● النقد الرومانسي عند محيي الدين صبحي
 وتحليله لشعر نزار قباني
 ١٦١-١٥٤ الفصل السادس . « ايدولوجية الشعر الحديث »
 ● تفرقة سارتر بين الالتزام في النثر والحرية
 في الشعر ، وتناقض هذه العكسة في التطبيق
 ١٦٤-١٦٢ ● « شاعر بلا قضية » بمعنى انه لا يحيل القضية
 من مستواها السياسي او الاجتماعي الى المستوى
 النوعي للشعر
 ١٧٤-١٦٤ ● « قضية بلا شاعر » حيث يشق الواقع باسم
 الواقعية ويقتال الشعر باسم الاشتراكية
 ١٧٩-١٧٤ ● « شاعر له قضية » واندغام الدات بالموضوع
 وانصهار الفكر والحدث في بوتقة العقل الخلاق ،
 فيتجسم المعادل الموضوعي و « تهرب » الشخصية
 ١٨٦-١٧٩ ● الايدولوجية كمنصر في تكوين الرؤيا الفنية
 ٢٠٠-١٨٦ الفصل السابع . « غربة الشاعر الحديث »
 ● شاعر من مصر وشاعرة من رومانيا وقضية

- ٢١٣-٢٠١ الغربة والانتماء
- غربة الشاعر في الزمان والمكان - البياتي
٢٢٩-٢١٣ كمثال
- من الغربة الى الاغتراب ، ومن الانتماء الى
٢٤٣-٢٢٩ الاستلاب - عبد الصبور كمثال

فهرس عام

الصفحة

٥	مقدمة الطبعة الثالثة
٧	الفصل الأول : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟
٣٠	الفصل الثانى : صراع المتناقضات فى صفوف شعرنا الحديث
٥٦	الفصل الثالث : اتجاه السهم لحركة شعرنا الحديث
١٠٢	الفصل الرابع : مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد
١٣٠	الفصل الخامس : المنهج فى نقد الشعر الحديث
١٦٢	الفصل السادس : ايدىولوجية الشعر الحديث
٢٠١	الفصل السابع : غربة الشاعر الحديث
٢٤٥	فهرس الاعلام
٢٥٩	المراجع
٢٧٠	فهرس تحليل

مؤلفات الدكتور غالى شكرى

(١) سلامة موسى وازمة الضمير العربى •

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجى - القاهرة ١٩٦٢ •
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥ •
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ •
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣ •

(٢) ازمة الجنس فى القصة العربية •

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ •
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ •

(٣) الملتقى - دراسة فى ادب نجيب محفوظ •

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤ •
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢ •
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧ •
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ •

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى ادب توفيق الحكيم •

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ •
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦ •
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢ •

(٥) ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

• الطبعة الاولى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .

(٦) امريكا والحرب الفكرية •

• الطبعة الاولى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة

• ١٩٦٨ .

(٧) شعرقا الحديث ... الى اين ؟

• الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨ .

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٨) ادب المقاومة •

• الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠ .

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩ .

(٩) مذكرات ثقافة تحظى •

• الطبعة الاولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠ .

• الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٠) معنى المأساة في الرواية العربية •

• الجزء الاول - الرواية العربية في رحلة العذاب

• الطبعة الاولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١ .

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ .

(١١) العقاء الجديدة صراع الاجيال في الادب المعاصر

• الطبعة الاولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١ .

• الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .

(١٢) تكريات الجيل الضائع

• الطبعة الاولى - وزارة الاعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢ .

• الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٤) التراث والثورة •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٠

(١٥) عروية مصر وامتحان التاريخ •

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤
- الطبعة الثانية - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤
- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥

(١٧) من التوشيف السرى للثقافة المصرية

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥

(١٨) عوس الدم في لبنان •

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦

(١٩) غادة السمان بلا اجنحة •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠

(٢٠) يوم طويل في حياة قصيرة •

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ •

(٢١) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث •

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ •
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ •
- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢ •

(٢٢) الثورة المضادة في مصر •

- الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ •
- الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٣ •
- الطبعة الثالثة - كتاب الأهالي - القاهرة ١٩٨٧ •
- الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩ •
- الطبعة الانجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١ •

(٢٣) الماركسية والأدب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ •

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب •

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ •
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢ •

(٢٥) انهم يرقصون ليلة رأس السنة •

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ •

(٢٦) محاورات اليوم السابع •

- دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث •
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠ •

(٢٧) البجعة تؤدع الصياد •

• الطبعة الأولى - دار الأفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ •

(٢٨) دفاع عن النقد - خلفية سوسيولوجية •

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١ •

• الطبعة الثانية - دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠ •

(٢٩) محمد مندور ، الناقد والمنهج •

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١ •

(٣٠) بلاغ الى الراى العام •

• الطبعة الأولى - دار اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ •

(٣١) دكتاتورية التخلف العربى •

١ - مقدمة فى تأصيل سوسيولوجيا المعرفة •

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٦ •

(٣٢) الثقافة العربية فى تونس - الفكر والمجتمع •

• الطبعة الأولى - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦ •

(٣٣) مواويل الليلة الكبيرة - رواية •

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥ •

• الطبعة الثانية - الدار التونسية - تونس ١٩٨٦ •

٣٤ - مرآة المنفى - اسئلة فى ثقافة النفط والحروب •

• الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •

٣٥ - برج يابل - النقد والحداثة الشريفة •

• الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •

٣٦ - اقواس الهزيمة - وهي النخبة بين المعرفة والسلطة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩ •

(٣٧) القنعة الارهاب - البحث عن علمانية جديدة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠ •

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى نويل •

- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨ •

- الطبعة الثانية - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا •

- الطبعة الأولى - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٤٠) الاقباط في وطن متغير •

- الطبعة الأولى - كتاب الامالى - القاهرة ١٩٩٠ •

مترجمات

انسب المقاومة في فيتنام

- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩ •

رقم الإيصال: ٢٣٩٤ / ١٩٩١
التقديم الدولي: ٨-٤٧-٠٠٩-٩٧٧

مطالع الشروقة

الكتاب، ١٦ شارع حراد حي - ٥ ، ٣٩٣٤٨١٤ - ٣٩٣٤٥٧٨

بكرت، ص ١٦ - ٨٠٦٤ - حادي ١٥٨٥٩ ٨١٧٢١٣ - ٨١٧٣٦٥